UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Italianistica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze linguistiche, filologiche e letterarie
INDIRIZZO: Italianistica
CICLO: XX

Le poesie e canzoni di Rocco Galdieri

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Furio Brugnolo
Supervisore: Ch.mo Prof. Silvio Ramat

Dottorando: Luigi Metropoli

INTRODUZIONE

Inoltrarsi nelle pieghe di una letteratura «diversa», come quella dialettale, è un’avventura affascinante, una sfida che avvince: è un gioco al rilancio durante il quale la posta in palio aumenta con il procedere tra i suoi anfratti. Carte ingiallite e piene di polvere emergono di continuo da angoli nascosti: sono sottrazioni all’oblio. Poeti dimenticati o messi da parte sbrigativamente sono ancora in attesa di un giudizio equo e di una sistemazione che ne favorisca una lettura adeguata. Molti di coloro che hanno scritto in dialetto sono accomunati da un’identica sorte, a causa di un mondo – quello della poesia in vernacolo – spesso accantonato, lontano da una visibilità che gli garantisca l’attenzione necessaria. L’altra letteratura, *come l’ha intelligentemente definita Brevini, si colloca in una zona franca,in parte ancora inesplorata. Persino la tradizione dialettale napoletana, che può vantare un vastissimo e fortunato patrimonio lirico, deve scontare molte zone d’ombra, al punto da annoverare davvero pochi autori – forse il solo Di Giacomo – con un corredo critico esaustivo.*

Rocco Galdieri – il Rambaldo, nom de guerre *col quale era solito firmare le sue opere – è stato un intellettuale polivalente ed inquieto: professore, giornalista, autore di drammi in lingua e in vernacolo, di riviste e spettacoli satirici, umorista e soprattutto poeta. La sua stagione letteraria, benché breve, ha contribuito ad arricchire il canone dialettale di un considerevole numero di liriche e canzoni, nonché di apprezzate piéces teatrali.*

Quando Galdieri si apprestava alla stesura dei primi testi in dialetto, agli inizi del Novecento, la scena poetica napoletana era dominata dalla figura del Di Giacomo, la cui arte ha esercitato un notevole influsso sugli autori più giovani. La preminenza di un poeta di tale statura ha irrimediabilmente sottratto spazio a quanti gli sono succeduti, monopolizzando l’interesse degli studiosi e assicurandosi il giudizio favorevole della critica, che non di rado ha ignorato lirici meritevoli di approfondimento e autori di testi divenuti celebri.

Galdieri stesso è vittima di un’eguale incuria che ha generato valutazioni frettolose e superficiali: la sua opera, insieme a quella di molti contemporanei, è ancora in attesa di studi organici e di una sistemazione soddisfacente. Confrontare la sua lirica coi modelli vigenti a Napoli, seguirne le tracce e gli sviluppi su una scala più vasta, che tenga conto anche dei rapporti con le tendenze liriche extra-dialettali, è il primo passo per sottrarla all’abbandono. Solo la negligenza delle ricerche finora condotte può indurre gli studiosi a rubricare, a torto, la sua opera sotto l’ampia e generica categoria di letteratura «minore».

Eppure il Rambaldo ha contribuito, insieme ad altri validi autori coevi, a consacrare la poesia napoletana, portandola agli onori della gloria grazie ad una produzione poetica che per qualità e continuità non avrà più riscontro nella storia lirica e canzonettistica del capoluogo campano. L'arco temporale dal 1880 al 1930, sebbene sia stato il periodo d'oro della letteratura del «Reame», necessita di un intervento critico minuzioso e sistematico che possa rimediare alla carenza di un'affidabile bibliografia.
Tracciare i contorni della figura di Rocco Galdieri, dando lustro e definizione a ciò che finora risultava sfumato, è un lavoro utile a sgombrare il campo da equivoci nati in seguito al giudizio di Benedetto Croce, che ha magnificato Di Giacomo – unico vero dialettale degno agli occhi del filosofo – risultando colpevolmente ingeneroso, in via diretta o indiretta, nei confronti di altri importanti lirici. Galdieri,con il suo atteggiamento incline allo scavo interiore più che al canto – la rinuncia alla sensualità tipica dei partenopei, il rifiuto di un'intonazione melica e orientata al gorgheggio – è stato il primo poeta a tentare un consapevole superamento del «digiacomismo» e delle sue convenzioni, svecchiando la lirica napoletana e traghettandola verso un nuovo clima letterario.
*La difficoltà a reperire manoscritti, l'inefficace ausilio di apparati critici, la mancanza di ristampe e di accurate pubblicazioni dopo la morte dell'autore, ha imposto come unico punto di partenza le due sillogi galdieriane del 1914 e 1919 (*Poesie *e* Nuove Poesie*): il corpo a corpo con i testi ha consentito di ridisegnarne pian piano il percorso poetico (la produzione in lingua, precedente all'opera in vernacolo, si è rivelata altresì utile dal punto di vista interpretativo).*
Rispolverare le poesie e le canzoni di Galdieri, condurre un'analisi sistematica sulla sua opera in versi, dandone una collocazione meno sommaria in ambito napoletano, nazionale, europeo, vuole essere anche uno stimolo per la ripresa di indagini più dettagliate intorno a quel cinquantennio che ha reso celebre la lirica partenopea: restituire quei poeti ai lettori, con un'idonea mappa di orientamento, comporta un lavoro di analisi attento, teso a ripristinare prioritariamente quella leggibilità perduta, in nome della memoria e della tradizione.

Lo studio esige escursioni fuori dall'orbita della poesia e richiede, nel contempo, un'attenzione a contesti culturali allotri: le esperienze galdieriane – come quelle di molti autori coevi – nel campo teatrale, giornalistico, canzonettistico richiedono un metodo che non escluda l'interdisciplinarità.

Il clima post-unitario ha mutato la percezione delle parlate locali e di conseguenza i dialetti hanno dovuto ritagliarsi nuovi spazi anche nella letteratura. Il napoletano, tuttavia, vantava già una cospicua fortuna nelle lettere, in virtù delle opere di illustri predecessori (Giovan Battista Basile e Giulio Cesare Cortese, su tutti) e di un felice intreccio tra poesia e canzone, soprattutto in ambito popolare: solo muovendosi su di un asse diacronico, per seguirne gli sviluppi, e al contempo soffermandosi sui rapporti con le tendenze culturali italiane ed europee, per conoscerne le influenze e le contiguità, è possibile ricostruire le sconnessioni, le spinte, gli incroci che hanno di volta in volta legato la lirica al teatro, al melodramma, alla canzone. Risalire la corrente fino alla genesi della letteratura napoletana consente altresì di cogliere meglio le relazioni tra le matrici colte e popolari, i cui nodi ancora contraddistinguono la poesia dell'ex capitale borbonica.

Il percorso interpretativo indugia, in seguito, sull'ambiente culturale e letterario della Napoli tardo-ottocentesca – la Parigi italiana, quella dei cafè-chantant, del caffè Gambrinus e del Salone Margherita, delle prime case musicali – attraversando i luoghi che animavano la città, fino ad approdare agli uomini che ne hanno movimentato la scena artistica e intellettuale: questi presupposti hanno favorito il completamento di un quadro meno sfuocato sui rapporti tra i poeti partenopei e sulle contiguità stilistiche, il cui radicale è nell'esaltazione dell'amore, nella straordinaria energia cromatica e nella prosodia eccessivamente melodica. Intorno a questi tratti distintivi sono maturate diverse sensibilità.

Il contesto artistico della Napoli fin de siècle risente dell'influsso del simbolismo francese, dal quale non era del tutto estranea la poesia del Di Giacomo; allo stesso tempo, per cogliere appieno lo spirito galdieriano, è opportuno seguire le dinamiche stilistiche del nuovo clima letterario che si stava affermando col nuovo secolo. Quell'ironia amara, talvolta cinica, che contraddistingue il Rambaldo, lo colloca in una dimensione nuova rispetto ai lirici napoletani coevi e immediatamente precedenti, più aperta alle suggestioni novecentesche. Galdieri costituisce un punto di svolta nella lirica napoletana, una terza via tra le ariette del Di Giacomo e la poesia «plebea» di Ferdinando Russo: la sua opera è frutto di mutate condizioni sociali e matura in un clima piccolo borghese. Il poeta ha patito una grave malattia che l'ha consumato lentamente, conducendolo ad una morte prematura. L'angoscia della fine – a cui si aggiungono varie vicissitudini – la mutata situazione storica e sociale lo hanno indotto a rigettare il patetismo da canzonetta, a ritrarsi da quell'eros esuberante che inibiva ogni forma di ripiegamento interiore, per adottare uno stile colloquiale, «epistolare» - come lo ha definito Pasolini – e successivamente rifugiarsi in forme brevi, stringate, tendenti all'aforisma, al tono proverbiale.

Per apprezzare la poesia galdieriana e consentirne una lettura meno approssimativa è stato selezionato un cospicuo numero di liriche e canzoni – tra cui qualche testo raro, mai raccolto in volume – in appendice allo studio.

CAPITOLO PRIMO

LINGUA DELLA POESIA O ANCELLA DELLA MUSICA? IL CASO NAPOLI

1.1 ALTERITÀ E DIALETTO. AULICO E POPOLARE NELLA TRADIZIONE NAPOLETANA.

«Ma come, vuole che usi, per i rapporti
di ogni giorno, la lingua della poesia?»[1]
Virgilio Giotti

La formula che vuole il dialetto la «lingua della realtà»[2] rischia di offrire una soluzione sempre parziale ed incompleta di un problema più articolato e complesso.

Per darne conto, nei limiti di un'indagine che si prefigge obiettivi e percorsi solo tangenzialmente rispondenti a tale necessità, bisogna risalire agli anni in cui il nostro Paese raggiunse l'unità nazionale con il conseguente assurgere della lingua italiana al ruolo di idioma unitario.

Se l'istituzione di una lingua calata dall'alto non incide profondamente sull'uso di ogni giorno delle parlate locali, almeno per quanto riguarda le classi sociali più povere (l'Italia resta pur sempre un Paese contadino, con un analfabetismo piuttosto consistente e una varietà linguistica vastissima, verosimilmente irriducibile, per cui, di seguito, l'esperienza comune

---

[1] Con queste parole Giotti rispondeva a chi gli chiedeva perché mai non adoperasse il dialetto nella vita di tutti i giorni. L'episodio è raccontato in P. P. PASOLINI, *La lingua della poesia*, in Id., *Passione e Ideologia*, Einaudi, Torino 1985, p. 243.

[2] Si veda la sintesi storica dal Porta ai contemporanei, presentata da Giovanni Tesio e Mario Chiesa in G. TESIO e M. CHIESA, *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, Paravia, Torino 1978, un'antologia che fin dal titolo mostra il passaggio da un uso "oggettivo" del dialetto, da ascrivere precipuamente alla volontà dei poeti di aderire immediatamente alla realtà delle cose (convenzionalmente, e con tutti i limiti del caso, si potrebbe asserire che l'uso del dialetto nella poesia come lingua della realtà è invalso in particolare nell'Ottocento, prima in periodo romantico-risorgimentale in ottemperanza a modelli e teorie che propugnavano la prossimità ad un'anima popolare, e successivamente in epoca post-unitaria in un clima regionalistico, con motivazioni "veristiche" e ritrattistiche, protraendosi fino ai primi anni del Novecento), ad uno che potremmo definire "impressionistico", in virtù anche della lezione pascoliana e della sua influenza sui dialettali. La base di partenza è offerta dalla importante antologia dialettale pasoliniana che fornisce una messa in quadro meno sfuocata del complesso fenomeno (si veda P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), Guanda, Milano 1952, [ora: Einaudi, Torino, 1995, con *prefazione* di G. TESIO]), nonché da altri due celebri saggi P. P. PASOLINI, *La lingua della poesia*, cit. e P. P. PASOLINI, *Pascoli*, in ID., *Passione e ideologia*, cit.
Si legga questo passo: «Nel Pascoli la ricerca del vocabolo dialettale non risponde più al bisogno documentario dei veristi, ma è una ricerca che muove da un'esigenza diversa. […] Pasolini discorrendo dell'influenza dello sperimentalismo pascoliano osservava infatti come allorché il Pascoli immette la lingua parlata nella lingua poetica e "tale immissione di lingua strumentale si arricchisce […] di lessico vernacolare […] configurandosi metricamente in una un po' cascante terza rima d'ambiente paesano e campestre, ci troviamo di fronte allo schema della poesia media dialettale del primo Novecento, dall'abruzzese De Titta, al piemontese Costa, al friulano Lorenzoni ecc."» in G. TESIO e M. CHIESA, *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia,* cit. pp. 32-3 (la citazione tra virgolette alte è tratta da P. P. PASOLINI, *Pascoli*, in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 270-1).

della maggioranza dei parlanti sarà la diglossia, con la conservazione dei vecchi e consueti dialetti dovuta al forte radicamento territoriale), qualcosa cambia a livello letterario, nella misura in cui le lingue locali sono relegate a rango di minori e private di ogni velleità di "lingua".

Il ridimensionamento da lingua a parlata, la marginalizzazione, provoca una maggiore indeterminazione dei vari dialetti: un lavorio quasi clandestino e nettunico, un ripensamento delle proprie funzioni e delle urgenze espressive, che porteranno all'emersione, da lì a qualche decennio, di una grande produzione di scritture dialettali. Queste ultime saranno scevre stavolta da stilemi aulici e da rivendicazioni romanticheggianti riguardo all'identità e all'appartenenza ad uno specifico territorio, ma profondamente consapevoli della loro *diversità* e *alterità* nei confronti della tradizione e, per esteso, della lingua letteraria vigente, l'italiano.

Il dialetto rappresenta un margine linguistico oltre che geografico, un'esperienza extra-canonica, uno scarto dalla norma e perciò pervaso in modo immanente da una vena di opposizione e resistenza, in qualche modo riconducibile a quelle incostanti e irregolari condizioni «carnevalesche», per mutuare un'espressione tanto cara a Bachtin (ma non per questo va pensato come fenomeno esclusivo ed escludente, a-storico ed a circuito chiuso).

Tuttavia, beninteso, l'unità d'Italia non può sancire un punto di inizio della «letteratura dialettale riflessa»[3], bensì ne muta il quadro, inducendone una maturazione e una sprovincializzazione che prima non era stata possibile se non per singoli autori, più che per un'intera esperienza dialettale.

> In quegli anni non cambiò tanto il modo di parlare […] quanto la valutazione sociolinguistica dei parlanti, poiché divenne sempre più chiaro che l'italiano si sarebbe affermato come lingua di tutti gli Italiani, non solo negli usi letterari e ufficiali, come era già prima, ma nelle interazioni personali e parlate […][4]

Assunto infatti che le maggiori letterature dialettali nascono nel clima barocco[5] (e questo dovrebbe a ragion veduta confermare la tesi secondo la quale i dialettali sono, se non

---

[3] L'uso *riflesso* del dialetto si oppone a quello spontaneo, popolare. In tale accezione l'aggettivo è molto prossimo a *consapevole*. B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa. La sua origine nel Seicento e il suo profilo storico*, in ID., *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Laterza, Bari 1927. Nello specifico i chiarimenti del Croce riguardo all'aggettivo *riflesso*, contrapposto a *spontaneo*, sono a pp. 225-8.

[4] N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana. Tra L'Otto e il Novecento* [a cura di E. MALATO], vol. VIII, Salerno Editrice, Roma, 1996, pp. 833-4.

[5] B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa. La sua origine nel Seicento e il suo profilo storico*, cit.; tuttavia trattasi di una tesi ampiamente condivisa, almeno per quel che riguarda la nascita di una letteratura dialettale consapevole, giustificata da una scelta precisa e non casuale da parte dell'autore.

rigorosamente autori irregolari, quanto meno sensibilità operanti in un contesto artistico-letterario inconsueto, certamente in una zona intermedia, mistilinguistica, rispetto ad una norma orientata ad eleggere il toscano come unica forma letteraria), il loro affioramento non sempre è frutto di una «polemica puramente formale», come vuole Pasolini[6], bensì veicola un chiaro significato sociale e, inoltre, politico di contrapposizione ad una regola vigente: in altri termini si tratta di una letteratura concorrente, sul piano socio-politico appunto, a quella ufficiale e che negli anni successivi non sarà esente dal presentare velleità di sostituirsi a quest'ultima, nel nome della conservazione e della difesa di un orientamento culturale, che spesso finisce per alimentare derive localistiche[7]!

Se non altro, questo atteggiamento corrobora la tesi pasoliniana che individua in matrici colte l'origine delle letterature dialettali:

> A parte la poesia anonima, a parte le preistorie […], i dialetti posseggono una tradizione non meno colta, anti-popolare di quella della lingua.[8]

È infatti ampiamente nota la solida, secolare, tradizione di alcune letterature dialettali, che si sono emancipate molto presto dall'oralità, lasciando in eredità una cospicua produzione scritta di indiscutibile valore letterario oltre che linguistico e sociologico.

La letteratura in dialetto napoletano è, senza dubbio alcuno, annoverabile tra le più importanti della penisola, sia per quantità che per qualità del lascito letterario che attraverso i secoli è giunto ai nostri giorni. Avrà pur un significato la scelta di Pasolini di individuare nella letteratura napoletana (insieme alla siciliana la più rappresentativa del «Reame»[9]) il punto di partenza della sua antologia.

---

[6] P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXV.

[7] Si vedano le esperienze di talune accademie volte alla conservazione della tradizione dialettale. È un caso emblematico, almeno per quanto concerne il dialetto napoletano, quello dell'«Accademia dei Filopatridi», costituitasi a Napoli negli ultimi decenni del XVIII secolo e le cui istanze hanno continuato a circolare fino alla seconda metà dell'800. Gli accademici daranno vita a diversi dizionari, tra cui F. GALIANI, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime*, Napoli, Porcelli, 1789. Lo stesso Ferdinando Galiani, nome tutt'altro che trascurabile nel panorama intellettuale napoletano del '700, era tra i propugnatori di un dialetto napoletano come lingua nazionale, sebbene ingentilito e scorificato da locuzioni troppo popolari. Per approfondimenti sulla figura di Galiani e il suo rapporto col dialetto napoletano si veda E. MALATO, *F. Galiani dialettologo e storico del dialetto napoletano*, in A.A.V.V., Atti del Convegno italo-francese su *Ferdinando Galiani* (Roma, 25-27 maggio 1972), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 345-62.

[8] P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXIV.

[9] Ivi, p. XLI. Per completezza documentale e teorica va segnalato lo smascheramento che Franco Brevini compie della tesi pasoliniana: «L'introduzione del giovane curatore era costruita in modo da suggerire un percorso geografico e insieme storico tutt'altro che scontato: dal Reame, cioè da Napoli e dal Sud, al Friuli e più precisamente da Di Giacomo a Pasolini stesso, che in tal modo si candidava come l'erede più avanzato della

Nella seconda metà del XVI secolo si può far risalire la prima produzione in dialetto napoletano *riflesso* di un certo rilievo, con il Velardiniello (o Bernardiniello) e la sua *Storia de cient'anne arreto*.[10] Tuttavia è affascinante quanto afferma Enrico Malato che, sebbene non intenda retrodatare la nascita della grande letteratura dialettale, individua in una lettera di Giovanni Boccaccio, scritta in napoletano nel periodo della sua permanenza presso la corte angioina, uno dei primi documenti che attesti un uso *consapevole* del dialetto, anticipandone così di due secoli la prima esperienza fondante:

> Ma a Napoli c'è una situazione particolare. Non va dimenticato che Giovanni Boccaccio ha scritto una lettera in dialetto napoletano: addirittura un secolo e mezzo prima che in altre regioni, si compie a Napoli un esperimento di scrittura in dialetto che si distingue, al di là della personalità eccezionale dello scrittore, come uno dei primi se non in assoluto il primo documento di letteratura dialettale riflessa nella storia della letteratura italiana.[11]

Il consolidamento della letteratura napoletana e il suo superamento dei confini locali avviene all'inizio del '600 con due personalità di spicco come Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile, autore del celebre *Lo cunto de li cunti* (di certo il più noto testo della letteratura

---

svolta lirica novecentesca» (F. BREVINI, *Dialetti e poesia nel Novecento*, in AA.VV., *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 tomi (a cura di F. BREVINI), Mondadori, Milano 1999, tomo III, p. 3161.

[10] È lo stesso Pasolini a individuare in tale autore l'inizio della letteratura dialettale colta napoletana, prima ancora dei più celebri Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile: P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXV. Tuttavia dello stesso Velardiniello sono giunte fino ai nostri giorni alcune famose *villanelle*, tipici componimenti dialettali di origine agreste, apparsi in Campania fra la fine del '400 e il '500, di solito accompagnate dal suono del liuto. Pertanto col Velardiniello si verifica la prima commistione tra anima popolare e anima colta: sebbene quest'aspetto possa non rappresentare un'eccezionalità e una novità per la cultura del tempo, la propensione del Velardiniello ad operare su un doppio binario, colto e popolare, lo rende un autore fondamentale per la comprensione dei processi che hanno segnato i futuri approdi della poesia e della canzone napoletana.
È opportuno ricordare, inoltre, che la prima villanella di cui possediamo una pubblicazione a stampa è per l'appunto opera del Velardiniello: si tratta della celebre *Voccuccia de ' no pierzeco apreturo*, nel 1537, componimento poi ripreso e arrangiato dalla napoletana Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP) negli anni '70. Per un approfondimento sulla canzone dialettale e sulla sua genesi si veda S. DI MASSA, *La canzone napoletana (e i suoi rapporti col canto popolare)*, Rispoli, Napoli, 1939, in cui si legge anche una lunga, ma talvolta contraddittoria, disquisizione sulle voci *colto*, *popolare* e *popolaresco*. Per quanto riguarda, invece, specificamente le villanelle si veda G.M. Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale napoletana a Napoli*, Città di Castello, «Il solco», 1925.

[11] E. MALATO, *La letteratura dialettale campana*, in A.A.V.V., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana* [a cura di A. STUSSI], Roma, Salerno Editrice, 1995, p. 257. Per informazioni riguardo alla lettera del Boccaccio, si veda F. SABATINI, *Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell'«epistola napoletana» del Boccaccio)*, in A.A.V.V., *Italia linguistica: idee, storia, strutture* (a cura di F. ALBANO LEONI, D. GAMBARARA, F. LO PIPARO, R. SIMONE), Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 167-201.

napoletana fino al XIX secolo): la sua matrice colta, così come ha sostenuto Pasolini, è fuori discussione.[12]
Eppure, almeno per quanto concerne la produzione in napoletano, è fuorviante estromettere la componente popolare e anonima ai fini di un'analisi più attenta della lirica che si avrà dalla fine del XIX secolo in poi.

La scrittura in napoletano dopo l'Unità sarà sensibilmente diversa da quella ancora in voga fino a non molti decenni prima (ma casi analoghi, verosimilmente, si avranno per tutti gli altri dialetti): la matrice aulica sfumerà fino a perdersi completamente o, comunque, a ridursi in modo significativo e l'attenzione alla vita popolare e al parlato, l'ingresso di nuovi temi, di una nuova sensibilità, muterà radicalmente il fare poesia (e, naturalmente, anche la produzione in prosa). La percezione del dialetto come rappresentazione di un mondo circoscritto e il non sentirla più come ufficiale consentirà una trattazione di temi molto più larga, rispetto a ciò che comunemente spettava ad una lingua aulica, quasi a compensare il ridimensionamento avvenuto e l'abbassamento del registro (d'altro canto si registrerà una tendenza all'italianizzazione, di pari passo al consolidamento politico-sociale della classe borghese).
Pertanto il nuovo atteggiamento nei confronti della lingua e della letteratura che ne consegue è effetto di un mutamento politico e sociale. Inoltrarsi nel cuore o, meglio, nel *ventre* di Napoli risponde alla volontà degli autori di sentirsi partecipi di una comunità e di dar voce ai suoi problemi (colera, emigrazione, miseria, povertà, disorientamento dovuto alla caduta di un Regno che per anni aveva nascosto le macerie di una città sotto l'illusione di una nobiltà quasi per statuto divino) e nello stesso tempo mostrare la tensione costante dell'anima partenopea, la sua fede, a volte astratta, a volte ingenua, in un superamento dello stato di disagio[13].

> L'adesione del verso alle istanze popolari rendeva le composizioni come il frutto più genuino di una lamentela generale che si nutriva, pur tra la disperazione del presente, della speranza prossima nella quale riponeva fiduciosa un avvenire migliore.[14]

[12] Sebbene superfluo e privo di rilevanza negli studi di dialettologia e della letteratura dialettale, è pur sempre apprezzabile rammentare che la prima testimonianza volgare, il *Palcito di Capua*, trae origine da quello che sarebbe diventato successivamente un dialetto campano.
[13] Frequente è l'uso della massima popolare: «ce sta chi ce penza», non a caso diventata il titolo di un brano musicale di Pino Daniele.
[14] R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, in A.A.V.V., *La lingua e il sogno. Scrittori in dialetto nell'Italia del primo Novecento* (Atti del convegno a cura di V. MORETTI), Bulzoni, Roma, 1992, p. 289.

Paradossalmente la poesia napoletana da Di Giacomo[15] in avanti deve ad una letteratura e nondimeno ad un'anima marcatamente popolari più di quanto non si dica.

> La posizione critica da assumere credo sia quella dettata dalla necessità primaria di conoscere tutta la poesia dialettale napoletana e considerarla nell'insieme una produzione di spiccata creazione popolare, dove il termine popolare esprime la multiforme espressione dei sentimenti e delle aspirazioni di un'intera comunità sociale che si ritrovava nei diversi timbri linguistici e lirici e nelle molteplici forme espressive adoperate dagli autori che di quella società erano pur sempre significazione, anche se dislocati ad un diverso livello sociale o se intimamente differenti a recepire gli intenti ed i sentimenti degli altri uomini. Ma questa produzione napoletana si presenta e si diffonde soprattutto attraverso il genere più popolare che possa utilizzarsi, qual è la canzone […].[16]

«Popolare» a Napoli non è riconducibile *tout court* ad un orientamento espressivo che voglia esclusivamente entrare nelle pieghe dei bassifondi urbani, restituendone uno spaccato di vita verista (sebbene all'insegna del realismo fossero gli indirizzi stilistici di quel tempo, soprattutto nella prosa). Come già si accennava, risolvere l'urgenza dialettale e il suo impiego massiccio, in special modo nella lirica, come un unico motivo di adesione alla realtà, al mondo malfamato dei quartieri, alla stregua di quanto accadeva con diversi romanzieri o anche con pittori di scuola verista, significa esautorare l'altro tratto fondante (e ugualmente popolare) della poesia napoletana: il respiro lirico di diretta ascendenza musicale.
Se per realismo dunque si intende l'adesione a modelli popolari e il dare voce a quelle istanze, va rimarcato che si tratta di un realismo arricchito di timbri cromatici e accensioni liriche che fanno deragliare ogni assunto di scrittura fondata sulla volontà di restituire una realtà oggettiva (lo stesso Ferdinando Russo, probabilmente il poeta che, tra fine '800 e inizio '900, mostra maggiore preoccupazione verso uno stile realista, non è esente da partecipazioni liriche a pieno titolo, nelle quali potremmo individuare la cifra peculiare della poesia dialettale napoletana di quegli anni). Inoltre bisogna fare i conti con i successivi mutamenti della lirica partenopea, che risentirà delle influenze novecentesche, volgendo lo sguardo verso altre tendenze e, in qualche modo, emancipandosi da certi facili effetti di poeticismo.
La realtà còlta da alcuni autori è come messa in cornice: sembra che diversi poeti compongano quadri con i loro versi e, oltre a restituire spaccati di vita, spesso dipingano

---

[15] Lo stesso Malato pone come data emblematica di una mutata sensibilità dialettale, a Napoli, il 1860, che coincide con la nascita di Di Giacomo. E. MALATO, *La letteratura dialettale campana*, cit., p. 268.
[16] R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit., p. 285-6.

paesaggi insistiti sul colpo di pennello e l'effetto cromatico, più da macchiaioli che da veristi. Si tratta di una realtà fluida, spesso alleggerita dal guizzo melico che tende a trascenderla e quasi a transustanziarla. Un esempio ne sono la lirica e la canzone di uno dei più noti poeti napoletani di inizio '900, Ernesto Murolo, cantore di Posillipo, dei panorami e delle vedute mozzafiato di Napoli, non immune talvolta da scivolamenti da vedutismo tutto esteriore (non a caso Murolo era detto il poeta-pittore, in virtù di questa inclinazione paesaggistica e cromatica tipica dei suoi versi; tuttavia un poeta che si cimentava anche con la pittura, Napoli l'annoverava per davvero: Luca Postiglione, autore anch'egli, come i suoi più illustri colleghi, di pièces teatrali).

La partecipazione, il condividere la vita dei vicoli, l'odore della strada, cantarne gli accadimenti quotidiani e la gente che li popola, trova dunque il suo completamento nell'aria sognante della musica. Il dialetto è ad un tempo la lingua del sangue e del sogno, è il sentirsi visceralmente parte di un mondo e di una terra e l'emergere di una pulsione primigenia, rispondente ad un fatto pre-linguistico e antecedente alla logica, in cui la lingua si risolve, poi, in canto, soffio, *psyché*.

Tuttavia sarebbe oltremodo riduttivo leggere questo essere *verace* (tanto per usare un aggettivo molto caro ai napoletani) come *mandolinismo* o *macchietta*, ingenuo sentimentalismo e bozzettismo. Popolare non è un atteggiamento, ma un modo di essere, non una deformazione oleografica da cartolina, ma un intimo partecipare.

1.2 IL RUOLO DELLA CANZONE E LA SUA INFLUENZA SULLA LIRICA.

La grande produzione lirica napoletana della fine del XIX secolo e l'inizio del XX può essere ricondotta, senza esercitare una grossa forzatura, alle esperienze popolari del '500, quando prendono forma le *villanelle*, «che offrono il primo esempio documentato di interferenza tra poesia dialettale e canzone»[17].

Dovrebbe indurre ad una riflessione attenta l'odierno recupero di alcune canzoni popolari e testi celebri da parte di gruppi musicali non necessariamente di impianto tradizionale[18]:

---

[17] E. MALATO, *La letteratura dialettale campana*, cit., p. 258.

[18] Gli esempi si sprecano. Possano valere per tutti alcuni casi rappresentativi di diverse sensibilità. La Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP) si orienta principalmente verso canzoni e musiche popolari risalenti ai secoli scorsi, infatti nel loro repertorio è presente perfino il Velardiniello: nell'album *Lo Guarracino* (dal titolo di un'altra celebre canzone popolare) del 1972, come si è scritto precedentemente, compare la canzone

riarrangiata *Boccuccia de ‘no pierzeco apreturo*, dell’autore cinquecentesco. In perfetta sintonia con un sentire atavico ed istintivo è l’anima teatrante di Beppe Barra, la cui predilezione per una musica etnico-mediterranea (da sottolineare, per la qualità dei risultati raggiunti, il sodalizio artistico col violinista e compositore Lino Cannavacciuolo) affonda le radici in un gusto popolare. Altra esperienza, opposta alle precedenti per concezione e percorsi artistici, è quella di gruppi decisamente innovativi, la cui musica è un *pastiche* di mediterraneità, istanze popolari e contaminazioni anglosassoni di correnti *dub* e *Bristol sound*, quali sono gli Almamegretta, che negli anni ’90 hanno creato un nuovo filone musicale in Italia con testi scritti in un dialetto quasi arcaico e cantati con inflessioni tipiche dei “bassi” napoletani; la ripresa, inoltre, nei testi di temi e frammenti della tradizione (si veda l’album *Sanacore*, 1995) infittisce una trama complessa di rimandi, citazioni, in cui la dialettica tradizione-innovazione non diventa mai puro *divertissement* e artificio, ma è sostenuta da un genuino slancio civile e popolare. Degli anni ’70 è invece il primo fenomeno di rilievo di contaminazione stilistica, che diede vita, grazie all’estro di valenti strumentisti (tra cui James Senese), ad un *sound* definito *rock partenopeo*, tipico della band Napoli centrale. Nota e senza bisogno di presentazioni è la parabola musicale di Pino Daniele, che partendo da una base decisamente popolare sia per musica che per l’uso del dialetto (si ascolti per esempio un brano come *Saglie saglie* dell’album *Terra mia*, 1977) approda, per svariati motivi, talvolta deprecabili, ad un napoletano epurato, comprensibile o ad un italiano napoletaneggiante, mistilinguistico, con addirittura l’ingresso dell’inglese a contaminarne ulteriormente la partitura. Per quanto riguarda il versante meramente popolare, non si può tacere di un grande brano della tradizione napoletana più volte riproposto, *Fenesta Vascia*, dal celebre incipit *Fenesta vascia 'e patrona crudele*, un testo di argomento amoroso in due lasse di endecasillabi con schema ABABABAB (la seconda lassa presenta qualche rima imperfetta, mentre si ripete una rima identica in *acqua* per ben 4 versi), assimilabile ad uno strambotto. Infine *Fenesta ca lucive*, le cui origini sono cinquecentesche, ma il cui testo originale, tuttora ignoto, risale verosimilmente al 1600 (mentre si conservano diverse varianti del XVIII secolo). La partitura musicale è attribuita, per tradizione (non supportata da verifica storiografica), a Giovanni Bellini, pare per la ragione che costui, molto colpito dall’incipit, ne riprodusse il motivo nella *Sonnambula*. È interessante notare come il lessico nelle varianti settecentesche di *Fenesta ca lucive* (tra le altre cose, motivo ricorrente nella colonna sonora del film *Il Decameron* di Pier Paolo Pasolini, 1971) non si discosti molto da quello attualmente impiegato nel napoletano, presentando poche variazioni, a dimostrazione di una sua anima, se non proprio conservativa, tendente ad una mobilità minore di quanto si possa credere, almeno per quanto riguarda lessico ed espressioni fraseologiche (altro discorso è la scrittura, che presenta tuttora un’instabilità di fondo). Se ne riporta qui una variante dell’intero testo, suddiviso in tre sestine di endecasillabi, precisando tuttavia che l’ultima sestina non è da considerarsi autentica, in quanto aggiunta, con ogni probabilità, nel XIX secolo:

Fenesta ca lucive e mo nun luce...
sign'è ca nénna mia stace malata...
S'affaccia la surella e che me dice?
Nennélla toja è morta e s'è atterrata...
Chiagneva sempe ca durmeva sola,
mo dorme co' li muorte accompagnata...

"Cara sorella mia, che me dicite?
Cara sorella mia che me contate?"
"Guarde 'ncielo si nun me credite.
Purzi' li stelle stanno appassiunate.
E' morta nenna vosta, ah, si chiagnite,
Ca quanto v'aggio ditto è beritate!"

"Jate a la Chiesia e la vedite pure,
Aprite lo tavuto e che trovate?
Da chella vocca ca n'ascéano sciure,
mo n'esceno li vierme...Oh! che piatate!
Zi' parrocchiano mio, ábbece cura:
na lampa sempe tienece allummata..."

Ah! nenna mia, si' morta, puvurella!
Chill'uocchie chiuse nun l'arape maje!
Ma ancora all'uocchie mieje tu para bella
Ca sempe t'aggio amata e mmo cchiu' assaje
Potesse a lo mmacaro mori' priesto
E m'atterrasse a lato a tte, nennella!

sintomo di un lungo discorso ininterrotto tra l'anima popolare di Napoli e le sue manifestazioni più colte.

Ciò che Napoli continua a conservare del suo patrimonio poetico viene veicolato attraverso la canzone. Due tra i testi più noti al pubblico, scritti da un autore che ha avuto enorme fortuna nell'intera penisola, Salvatore Di Giacomo, sono *Era de maggio* e *Marechiare*[19]. Molta parte della produzione digiacomiana non musicata (sebbene quasi la sua intera opera in versi si sarebbe facilmente prestata, per la sua finezza melica) è pressoché misconosciuta al grande pubblico, quasi come se la poesia fosse un'ancella della musica e dovesse fare affidamento su di essa per sopravvivere. Non è un caso infatti che il dialetto abbia trovato il suo luogo d'elezione nei versi (e, in eguale misura, nel teatro, ma per motivi opposti quali: la riproduzione dell'anima popolare e partecipativa, secondo modelli che vanno dal verismo al farsesco, e la ricostruzione fedele di spaccati di vita), mostrando una vocazione melodica innata, a testimonianza del suo naturale adattarsi alla lirica (fino ad essere considerata da alcuni la «lingua della poesia» per antonomasia, in ragione del suo collocarsi in una regione originaria, negli anfratti della psiche, da cui sgorga come una colata lavica: è la lingua del paradiso perduto, «una sorta di inconscio della lingua»[20], capace di unire il soggetto al proprio mondo geografico e ad uno più profondo, legato alla memoria sedimentata nei più sotterranei strati del corpo-psiche) mentre scarso spazio ha trovato nella prosa (emblematico il caso dello stesso Di Giacomo, autore di prose in lingua e di versi in dialetto)[21]. La *musique*[22] *avant toute chose*, potremmo chiosare con Verlaine.

Addio fenesta, rèstate 'nzerrata
ca nénna mia mo nun se pò affacciare...
Io cchiù nun passarraggio pe' 'sta strata:
vaco a lo camposanto a passíare!
'Nzino a lo juorno ca la morte 'ngrata,
mme face nénna mia ire a trovare!...

[19] Entrambe le canzoni furono scritte da un Di Giacomo appena venticinquenne, nel 1885, e sebbene siano pervase dalla sensualità tipica dello scrittore, rappresentano prove minori. In particolare *Era de maggio*, musicata da Mario Pasquale Costa, ha avuto molta fortuna negli anni a venire, interpretata da molte voci della musica leggera e non, fino alla recente rivisitazione da parte di colui che è senza dubbio il più colto tra i cantautori-musicisti italiani degli ultimi anni, Franco Battiato, nell'album *Fleurs*, 1999.

[20] A. DOLFI, *Zanzotto e l'inconscio della lingua*, in EAD., *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 192.

[21] Si vedano le riflessioni di R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit., p. 278-9: «[…] il dialetto continua ad essere adoperato soprattutto nella poesia, mentre scarso uso avviene nella prosa, dove preferisce di solito la forma drammatica teatrale o quanto meno quella della macchietta; vale a dire che il dialetto si sposa con il teatro, drammatico e musicale, trascurando il racconto, la novella, il bozzetto o il romanzo. Rispetto alla tradizione aulica dialettale napoletana, la produzione dei primi anni del Novecento si affida di più al verso».

[22] Non va dimenticato che Napoli vanta una notevole tradizione nella musica colta. In particolare l'Opera buffa di Pergolesi, Cimarosa e Paisiello ha offerto non poche arie divenute in seguito celebri e, di conseguenza, patrimonio popolare.

L'incontro tra musica e poesia è così frequente a Napoli, sul finire del XIX secolo e l'inizio del XX, che perfino gli editori napoletani si muovono su questa soglia, in un continuo fluttuare tra canzoni e poesie. Un caso per tutti è rappresentato dall'editore musicale «Bideri»[23] (tutt'oggi operante, ma trasferitosi a Roma) che ha pubblicato raccolte poetiche dei più importanti dialettali del tempo (tra cui Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Rocco Galdieri…). Lo stesso editore Bideri diede vita alla «Tavola Rotonda», *Giornale Illustrato Letterario della Domenica*, così com'era scritto sui primi numeri. Nata nel 1891, la «Tavola Rotonda» si avvalse di numerosi illustri collaboratori, napoletani e non, per poi diventare un vero e proprio periodico di cultura musicale, la cui presenza negli ambienti cittadini si amplificava durante le celeberrime manifestazioni canore della festa di Piedigrotta, intorno alle quali ruotava l'interesse di tutti i poeti e autori di canzoni napoletani, nonché compositori e cantanti. La stessa «Tavola Rotonda» era tra le riviste che più spesso bandivano concorsi canori per la festa, per il cui appuntamento febbrilmente lavoravano poeti e musicisti, al fine di presentare propri brani in competizione. L'autorevole cenacolo bideriano fu, nei primi anni del secolo, il cuore pulsante della musica partenopea.
Tutti i maggiori poeti del tempo hanno avuto esperienze di lavoro con le case discografiche ed editori musicali: Libero Bovio (vero e proprio *mattatore* di Piedigrotta nonché autore di alcune tra le più note canzoni napoletane, tra cui la famosissima *Reginella*) è stato, oltre che grande appassionato di musica (e, per giunta, figlio di una musicista), direttore delle case editrici musicali «La Canzonetta» e «Santa Lucia», per poi fondare nel 1934 «La bottega dei 4», insieme a Ernesto Tagliaferri, Nicola Valente e Gaetano Lama; Di Giacomo (anch'egli figlio di una musicista) ha lavorato per un certo periodo della sua vita presso la «Polyphon», casa discografica tedesca e produttrice di pianoforti. Fu proprio l'apertura di una filiale napoletana della Polyphon a segnare profondamente l'ambiente musicale del periodo:

> Una grande novità si era verificata nel campo della canzone. L'editore Emilio Pennarelli, rappresentante di varie case di strumenti musicali a Lipsia, favorì la formazione della «Polyphon»: una nuova Casa Editrice, con capitale germanico, che assoldò tutti i poeti e i musicisti di Napoli, sia i «nuovi», che i «vecchi», a cominciare da Di Giacomo per finire a Russo, che assunse la «direzione artistica». […]

[23] Ferdinando Bideri è stato uno dei più importanti uomini dell'editoria canzonettistica napoletana. Fondò l'omonima casa editrice nel 1876, che s'impose subito come la più importante di Napoli. Ricevette stima e amicizia da poeti e musicisti. Ancora oggi in via S. Pietro a Majella, nei pressi del celebre conservatorio, nella zona musicale per eccellenza di Napoli, è possibile scorgere ciò che resta dei locali di proprietà della storica casa.

> Furono esclusi dalla «Polyphon» due canzonieri molto popolari: Giuseppe Capolongo e Giuseppe Capaldo. […]
> La «Polyphon» monopolizzò anche gli artisti, obbligati a cantare le canzoni della Casa. […] Pasquariello fu l'interprete ideale di «Buonasera, ammore» di Galdieri e Nardella, edita dalla «Polyphon» […].
> Unico superstite della «Tavola Rotonda» bideriana fu E.A. Mario, che fece una specie di canzone-manifesto, contro le strombazzature reclamistiche e, soprattutto, contro le «orchestrazioni» magniloquenti dei «polyphoniani». Era solo, e compose versi e musica, d'intonazione nardelliana: «Comme se canta a Napule». […]
> Nasceva il mito assurdo di Napoli in chiave sentimentalistica. […]
> Al nuovo modulo retorico del «canto per il canto» rispondeva quasi in sintonia Libero Bovio con «'A canzone 'e Napule».[24]

Massimo Waber, agente della Polyphon a Napoli diede vita alla filiale nel 1911 (l'esperienza si chiuse nel 1914, alla vigilia della Grande Guerra, anche a causa di un sentimento ostile ai Tedeschi), quando nella città partenopea era già attiva dal 1901 la Phonotype Record, una delle primissime case discografiche al mondo. Sebbene la Phonotype, a differenza della società tedesca, non abbia ingaggiato l'intera pattuglia di musicisti e poeti, annovera alcune delle più importanti incisioni del panorama musicale napoletano: il tenore Fernando De Lucia interpretò per la casa discografica i grandi classici della canzone, da *Fenesta ca lucive* a *'O sole mio*.
Questa serie di dati, sebbene paia irrilevante, dà la misura del fenomeno musicale nella Napoli di quegli anni, periodo in cui la musica era il filo conduttore della realtà cittadina, capace di investire ogni sfera della vita sociale.
Il successo dei versi in dialetto napoletano è quindi quasi completamente da ascrivere al repertorio classico della canzone, fino a giungere al punto in cui l'autore ne risulta trascurato, obliato. Tutti conoscono *'O sole mio*, ma quanti, tra i non addetti ai lavori, ne ricordano l'autore dei versi? La musica ha fagocitato la poesia, l'attenzione riservata alla melodia pone in secondo piano il testo (che esso sia più o meno bello diventa un fattore trascurabile) e la notorietà raggiunta dalla canzone, oggi, non garantisce popolarità all'autore, che ineluttabilmente finisce nel dimenticatoio[25]. Di fatto la canzone è pur sempre il frutto di una

---

[24] V. VIVIANI, *Rocco Galdieri*, in ID., *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli, 1969, pp.780-8.
[25] Che la lirica partenopea di fine '800 e inizio '900 sia stata affetta da complessi di inferiorità nei confronti della canzone lo rivela l'atteggiamento ambivalente verso le sue stesse canzoni del più celebrato tra i poeti napoletani: Salvatore Di Giacomo. L'autore di *Marechiare* e di *Era de maggio* era noto per il carattere riservato e umorale, nonché per la conduzione di una vita piuttosto appartata, il più possibile lontana dai clamori e dalle celebrazioni pubbliche. La ricerca della tranquillità gli fece preferire al giornalismo la professione di bibliotecario presso la

doppia creazione: vanta almeno due padri, il musicista e il poeta, senza trascurare il fondamentale ruolo della voce prestata dal cantante che la condurrà al successo o al fallimento.

Ecco che nel momento in cui la canzone salva un repertorio poetico-popolare, ne sancisce la condanna. Urge pertanto una sistemazione complessiva della lirica dialettale, in modo che il pubblico le si possa avvicinare con rinnovato interesse, evitando approcci disorientati e confusi e rendendo giustizia alla creazione poetica di autori che hanno segnato una pagina importante della letteratura nazionale. Se a ciò si aggiunge lo scarso entusiasmo delle nuove generazioni nei confronti non solo della letteratura dialettale, quanto in primo luogo dell'uso del dialetto *tout court*, a partire dal parlato quotidiano, percepito come forma di comunicazione deteriore e lingua di serie cadetta, ci si accorge che lo stato di salute della lirica in vernacolo non è dei migliori.

> In tal modo viene a disperdersi un patrimonio culturale di rilevante valore, frutto di una tradizione antica che aveva raggiunto i vertici della letterarietà sino a costringere il critico, anche il più refrattario, ad inseguire una produzione ritenuta di «secondo livello», devota ancilla della lingua nazionale ed espressione primigenia di un popolo che sempre si è riconosciuto in essa […][26].

1.3 DALLA MELICA DIGIACOMIANA ALLA POESIA SAPIENZIALE DI GALDIERI.

Non è di aiuto la percezione che si ha in ambito nazionale della poesia dialettale napoletana, troppo schiacciata dalla figura del Di Giacomo, che ha concorso, suo malgrado, ad attirare intorno alla sua opera l'interesse quasi totale della critica e del pubblico, a discapito dei poeti coevi e di quelli cronologicamente attivi subito dopo di lui.

Con ciò non si vuole ridimensionare la poesia dell'illustre napoletano, piuttosto si intende far emergere da una condizione di subalternità altri importanti poeti del periodo, ricollocandoli su di un gradino che più compete loro, scrostandoli dal ruolo di vassalli, nel quale per fin troppo

---

sezione Lucchese-Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, che gli garantiva, tra le sue stanze silenziose, quella quiete necessaria per dedicarsi alla propria poesia e ai propri studi. A quel punto l'insofferenza verso i suoi titoli più celebri era diventata quasi ossessiva: lui stesso considerava i versi di *Marchiare* troppo melensi e appartenenti ad un periodo giovanile, tanto da non inserirli mai in successive raccolte da lui stesso curate, tuttavia la canzone era ormai nota ovunque in ambito nazionale e non solo (fu pubblicata da Ricordi a Milano). Roberto Minervini racconta un gustoso aneddoto (leggibile in R. MINERVINI, *Napoletani di Napoli*, Morano, Napoli 1958), emblematico del rapporto tra *Marchiare* e Di Giacomo: una sera al caffè Gambrinus, usuale luogo di ritrovo dei napoletani illustri, una signora presentata al celebre autore non tardò a rammentargli i versi di *Marchiare*, e il poeta, infastidito, si allontanò dal locale.

[26] R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit., p. 281-2.

tempo sono stati relegati. È tuttavia opportuno precisare che buona parte della fortuna di Salvatore Di Giacomo e la sua celebrità fuori dai confini locali (senza voler sostenere, beninteso, un mutato giudizio in merito al suo indiscusso valore letterario) sono legate al celebre saggio dedicatogli nel 1903 da Benedetto Croce sulle pagine de «La Critica»[27], che lo eleggeva ad unico degno rappresentante della lirica dialettale napoletana, trascurando completamente il coevo Ferdinando Russo (e di fatto, tramite successivi interventi[28], ridimensionando quant'altro di buono ci sarà da lì a qualche anno grazie ad altri importanti poeti meno celebrati).

Occorre tracciare uno scenario più plausibile della lirica napoletana, riordinando le tessere di un mosaico ancora tutto da costruire, facendo luce su zone d'ombra e collocando il fenomeno Napoli nel complesso di vicende artistiche e nella temperie culturale dell'epoca.

Non va affatto trascurata, infatti, la più rapida diffusione dei fermenti artistici e letterari e l'infittirsi dei contatti e degli scambi che condurrà i poeti dialettali di inizio '900 ad una più consapevole frequentazione delle linee poetiche e degli atteggiamenti culturali nazionali, prima, ed europei, poi. La lirica partenopea del primo decennio del XX secolo *et ultra* non è esente da rapporti talvolta sotterranei, talvolta più evidenti, con le poetiche diffusesi in quegli anni a livello europeo[29].

Condurre un'indagine intorno alla lirica dialettale del '900 in modo del tutto avulso dalle correnti e mode letterarie che percorrono l'Europa in quegli anni significa continuare a ritenere la letteratura in vernacolo un fenomeno locale e separato, un errore genetico e una devianza biologica. In altre parole, vuol dire ghettizzarla e trattarla come un fossile, è un tuffo nell'archeologia, senza riconoscerne l'evoluzione intrinseca e le contingenze esterne che ne promuovono e sollecitano i processi.

Il dialetto non vive in una dimensione neutra, ovattata, delimitata da una campana di vetro, ma nella più totale osmosi con le realtà e i tempi circostanti, sia in un ordine diacronico che sincronico. Ciò è ancora più vero se lo si rapporta al ruolo non marginale di Napoli nella cultura nazionale ed europea, considerando innanzitutto le costanti relazioni che la città

---

[27] Il saggio è stato raccolto successivamente in B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III vol., Laterza, Bari, 1973, pp. 74-102; ma si veda in particolare pp. 93-95.

[28] Si veda B. CROCE, *Scrittori in dialetto*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, cit.

[29] Non si discosta molto dalla verità Alberto Consiglio quando individua un atteggiamento decadente in Libero Bovio ed uno crepuscolare in E.A. Mario (pseudonimo di Ermete Giovanni Gaeta), entrambi autori di fortunate canzoni. Naturalmente sarebbe fuorviante considerare i due poeti appartenenti ad una corrente decadente o crepuscolare: è più lecito parlare di punti di contatto e sensibilità simpatetiche. A. CONSIGLIO, *Introduzione*, in A.A.V.V., *Antologia dei poeti napoletani* (a cura di A. CONSIGLIO), Mondadori, Milano, 1973. Anche per quanto concerne il teatro, l'influenza di grandi drammaturghi europei come Ibsen (per esempio, attraverso Roberto Bracco) e quella di autori portabandiera del simbolismo crepuscolare, quali Maeterlink, è stata cospicua.

portuale da sempre ha intrattenuto con l'intero bacino del Mediterraneo e l'Europa intera, facendo leva su una cultura ed un fermento intellettuale di storia millenaria.

La poesia di Di Giacomo, *in primis*, risulterebbe depauperata se la si considerasse semplicemente un esito circoscritto alla napoletanità e perciò figlia di un dio minore, se la si riducesse a sentimento dialettale estraneo a qualsiasi contesto che non sia quello cittadino del suo tempo: la distanza che lo separa dalla lirica in lingua degli autori a lui contemporanei (si pensi ad esempio al tratto erudito ed accademico di un Carducci, del tutto estraneo al Di Giacomo, ma anche, in certa misura, al preziosismo aulico ed oracolare del D'Annunzio nonché al formidabile, ma troppo distante, repertorio inventariale del lessico di un Pascoli, imperniato su un registro tecnico e innovativo), un certo afflato romantico nel dettato, non sono motivi sufficienti a considerarlo un fenomeno esclusivo che ne esaurisca la vicenda poetica in un ambito minore[30]. Contestualizzare la poesia napoletana tra Ottocento e Novecento, investigando sia le aree di contiguità con l'esperienza culturale italiana ed europea, sia l'eredità di un passato più o meno recente, aiuta a tracciarne un profilo meno oscuro e a rimuovere quella fuliggine di "diversità" ed alterità che ancora ne viziano la comprensione.

La melodia digiacomiana e la sua vocazione prevalentemente monolinguistica (che potrebbe apparire insolita per un dialettale, ma che va associato ad una tensione stilistica orbitante intorno all'attivazione esclusiva della sostanza fonica della parola e della sua sensualità, pur sempre all'interno di un registro medio e cercando di preservare l'uniformità del dettato, senza perturbarne l'andamento prosodico), la sua sinuosità versificatoria si inseriscono in un contesto da *belle époque*[31], a metà strada tra un impressionismo musicale-pittorico (il rapporto

[30] Per una lettura che non trascuri i rapporti del Di Giacomo con le maggiori correnti letterarie e artistiche in Europa, si veda U. PISCOPO, *Salvatore Di Giacomo. Dialetto, impressionismo, antiscientismo*, Cassitto, Napoli, 1984. Per la centralità dell'illustre napoletano nella letteratura in vernacolo dell'ex capitale borbonica – in particolar modo nel cinquantennio 1880-1930 – si veda A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1987.

[31] La diffusione dei café chantant, il proliferare degli spettacoli musicali, la crescita vertiginosa del teatro di prosa (grazie a drammaturghi come Roberto Bracco, all'influenza che Ibsen ha esercitato sugli autori dell'epoca, alla recitazione di Eleonora Duse, ospite consueta dei maggiori teatri napoletani), l'irruzione sui palcoscenici della *macchietta*, l'affermazione della canzone, hanno contraddistinto un'epoca, contribuendo a porre Napoli al passo delle grandi capitali europee. Nel 1898, sotto le volte della Galleria Umberto I, nacque il salone Margherita (il nome omaggiava chiaramente la regnate Savoia, così come accadde per il battesimo della più apprezzata tra le pizze), primo café chantant italiano, che ospitò le più note sciantose dell'epoca (a partire dalla Bella Otero) e i più geniali interpreti di macchiette (Nicola Maldacea, Gennaro Pasquariello, e successivamente anche il celebre Petrolini). Qualche anno prima, apriva i battenti il Caffè Gambrinus, dalle ceneri del Gran Caffè, altro luogo di esibizioni e spettacoli, ma anche punto di ritrovo e sala convegni per intellettuali, nonché vera e propria galleria d'arte a corredo dei tavolini del bar (diversi artisti dell'epoca lasciarono dipinti o stampe alle pareti del locale).

Persi per sempre i fasti e le giostre tanto care ai Borbone (quali strumento di controllo e valvole di sfogo per i malumori cittadini: celebre il detto «festa, farina e forca!»), la nobiltà napoletana e la rampante borghesia si consumano nella mondanità, alla ricerca di una nuova epoca di trionfi, di un risorgimento napoletano.

con la pittura meriterebbe uno studio approfondito) e un’atmosfera post-simbolista, rinunciando tuttavia a preziosismi e tensioni auliche che mal si attaglierebbero al dialetto (si è pur sempre in un codice circoscritto e *differente*): come mirabilmente sintetizza Brevini, «Di Giacomo è un anticarducciano, che opera disfacendo il segno, come i macchiaioli o Debussy».[32]

> L’esperienza veristica, filtrata attraverso l’istintiva passione per il colore di Napoli, venne a risolversi in una poesia che ignora non solo la lezione del Carducci, ma persino quella del Pascoli e del D’Annunzio. Che il dialetto del Di Giacomo risulti, come hanno osservato i conoscitori, qualche cosa di molto diverso dall’autentico napoletano, è dunque un fatto necessario, che nulla toglie però alla verità di questa poesia. Di Giacomo usa una lingua personale, nata dall’idea che egli si era fatta da artista dei valori musicali ed espressivi del napoletano, ed è per questa lingua, resa poetica da un personalissimo senso del colore e della musica, che egli ha potuto quasi ignorare la grande poesia letteraria italiana del suo tempo, e ha toccato le punte più alte di un lirismo venato di malinconia e d’ironia, quale era nell’aspirazione del più raffinato simbolismo di un Verlaine o di un Laforgue.[33]

Indicativa di questo *modus poetandi* è una lirica celebre, come *Pianefforte ‘e notte*, secondo componimento di *Ariette e sunette*, raccolta capolavoro del grande lirico napoletano. In essa la

---

In quella che era certamente la città più francese d’Italia (si pensi che al Salone Margherita, le cui poltrone erano occupate da esponenti della nuova, trionfante, borghesia napoletana, era obbligatorio esprimersi in francese, sia tra il pubblico che tra i camerieri; persino i cartelloni degli spettacoli e i contratti con gli artisti erano scritti nella lingua d’oltralpe, emblema dell’eleganza e della nobiltà!), l’intrattenimento ancora una volta registrava la piena mescolanza di colto e popolare e dava vita a singolari contaminazioni di forme e generi (il numero dello spogliarello, con la sua esplicita carica erotica, nasce a Napoli e diventa un’esibizione irrinunciabile nei café chantant: successivamente questa performance avrebbe aperto la strada a generi teatrali più leggeri, come forme di avanspettacolo giunte fino ai nostri giorni). Per un approfondimento della Napoli della belle epoque e dei café chantant si veda V. PALIOTTI, *Salone Margherita. Una storia Napoletana. Il primo café-chantant d’Italia; dalla follia della belle epoque all’avanspettacolo e oltre…*, Altrastampa, Napoli 2001.
Tuttavia ciò che più merita attenzione è l’atmosfera smaltata, giustapposta alla miseria che impera (si ricordi che in quel periodo Napoli fu funestata dal colera), una coesistenza di opposti che nei contraddittori anni dell’affermazione borghese e di una nuova fede nelle “magnifiche sorti e progressive”, trova espressione in una diversa sensibilità artistica, caratterizzata dal tocco impressionista e da un’estenuante raffinatezza decorativa, che tende a divincolarsi dalla realtà. Si ricordi che lo stesso D’Annunzio è un frequentatore della città partenopea, tanto da cimentarsi nella stesura di una canzone in dialetto, la celebre *‘A vucchella*, per la musica del suo corregionale Tosti.
La parola recitata trova nel silenzio, nella sospensione, nel vuoto la propria sostanza costitutiva, la lirica si trasfonde in musica, il movimento in danza, in direzione di una rarefazione dei timbri e degli accenti. Nello stesso tempo le difficili condizioni di vita impongono uno sguardo meno distratto sulle vicende sociali, da cui un impegno artistico di segno diametralmente opposto al precedente. Pertanto la contraddizione lirismo-verismo trova nei versi dei maggiori poeti napoletani dell’epoca se non un’improbabile coesistenza, almeno un’alternanza. Di Giacomo stesso non è estraneo a tale atteggiamento.

[32] F. BREVINI, *Dialetti e poesia nel Novecento*, cit., p. 3169.

[33] E. BONORA, *Poesia Letteraria e poesia dialettale*, in *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 293, ma cito da A.A.V.V., *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, (a cura di G. TESIO e M. CHIESA), Paravia, Torino 1978, pp. 162.

predominanza del motivo musicale (imperniata su di un rarefatto settenario, scandito, nella strofa finale, da forti cesure che ne rallentano l'andamento, quasi accompagnando, in dissolvenza, la fine del «mutivo antico» del pianoforte), in un'atmosfera quasi pascoliana, e la malinconia da simbolismo minore sono i tratti distintivi della lirica.

> […]
> Ma sulitario e lento
> more 'o mutivo antico:
> se fa cchiù cupo 'o vico
> dint' a ll'oscurità.
>
> L'anema mia surtanto
> rummane a sta fenesta.
> Aspetta ancora. E resta,
> ncantannose, a penzà.[34]

Questo atteggiamento lirico al quadrato fa di Di Giacomo non solo un petrarchista, ma il Petrarca della poesia napoletana e forse dell'intera poesia dialettale dalla fine dell'Ottocento in poi (nonostante il De Robertis, in un giovanile articolo apparso su «La Voce»[35], fosse incline ad un'interpretazione anti-petrarchista della lirica digiacomiana del primo periodo, in ragione di «un'ineguaglianza» e di uno squilibrio tra un realismo ancora molto marcato, più consono forse ad un'idea popolare del dialetto; il verso, di contro, sarebbe diventato eccessivamente melodico e sfuggente), un artista col quale successivamente ogni poeta in vernacolo, napoletano o meno, dovrà fare i conti. Se si colloca questa poesia nel suo contesto originario, quella della Napoli *fin de siècle*, e si allarga lo sguardo in ambito europeo, caratterizzato da una temperie simbolista, si riesce a cogliere maggiormente la novità della lirica dialettale (e la sua rete d'influenze) che finora era stata contraddistinta esclusivamente da una matrice realistica (si pensi, ad esempio, all'esperienza di un Belli).

> Per lui, infatti, le sostanze verbali, e particolarmente quelle attributive, sono essenze foniche adoperate al di là del loro valore strettamente semantico o denotativo ma in quanto elementi di una combinazione ritmico-sonora che finisce per reinventare ed esaltare il senso profondo e simbolico delle parole. Non

---

[34] S. DI GIACOMO, *Pianefforte 'e notte*, *Ariette e sunette*, Pierro, Napoli 1898 (ora in S. DI GIACOMO, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 1977).
[35] 16 maggio 1912. Si veda P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXX.

> diversamente il Contini parla, per una poesia come quella del Petrarca, anch'essa dalle scarse risorse aggettivali, di «prevalenza del ritmo sulla semanticità», una formula perfettamente adattabile ai testi maggiori di Di Giacomo, particolarmente agli ultimi, in cui la tensione lirica si risolve tutta nella qualità della partitura fonica.[36]

Ma ancor più colpevole sarebbe una mancata attenzione al retaggio melico che permea il Di Giacomo più sensuale e melodioso: l'innesto sui libretti operistici, l'eredità delle arie dei melodrammi e soprattutto dell'opera buffa che a Napoli aveva trovato la sua roccaforte[37]. Si è già fatto cenno alla commistione colto-popolare che ha contraddistinto la ricezione e la tradizione delle arie operistiche, a partire proprio dalla settecentesca scuola napoletana (Cimarosa, Pergolesi, Paisiello…), e la loro influenza nell'affermazione della forma canzone di fine '800. Nondimeno è la struttura stessa della lirica a pagare un tributo ai libretti d'opera: la musicalità dei settenari (sovente alternati agli endecasillabi) e il rilievo dato alle scambio di battute e alle partiture drammatiche (si badi che, fatta eccezione per illustri librettisti, non di rado i testi dei melodrammi nel Settecento erano frutto dell'ingegno poetico dello stesso musicista) sono cifre che caratterizzano tutta la lirica post-unitaria ed in particolare quella digiacomiana, il cui dettato è «alla ricerca di una musicalità di sapore settecentesco»[38].

> Scrive in napoletano, ma nelle orecchie ha la musica delle *ariettes* verlainiane. E nel contempo guarda indietro alla canzonetta del XVIII secolo e all'ultima stagione della cultura napoletana: è un settecentista di fine Ottocento.[39]

Non a caso una lirica di *Ariette e canzone nove*, ultima raccolta di Di Giacomo, s'intitola *Aria d''o Setteciento*:

> Na mulinarella
> ca 'o ggrano sfrantuma
> sfarina e cunzume
> stu core purzì!
> E quanno io lle porto
> nu cuofeno chino,

[36] C. DE MATTEIS, *La metrica dell'ultimo Di Giacomo*, in A.A.V.V., *La lingua e il sogno. Scrittori in dialetto nell'Italia del primo Novecento* (Atti del convegno a cura di V. MORETTI), Bulzoni, Roma, 1992, p. 365.
[37] Si veda la nota 21.
[38] R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit., p. 296.
[39] F. BREVINI, *Dialetti e poesia nel Novecento*, cit., p. 3168.

vicino a ‘o mulino
lle dico accussì: […][40]

Nonostante che Pasolini rimproveri a Di Giacomo la mancanza del «senso di una realtà oggettiva», trovando il suo realismo «puramente illusorio»[41], è innegabile il legame del poeta napoletano con il verismo, quanto meno nelle sue prime opere (a completare, accanto al melodismo, l’altro tratto tipicamente dialettale). Con lavori come *A San Francisco* e *‘O funneco verde* Di Giacomo dà prova di grande perizia nel trattare vicende e situazioni còlte nel vero della vita, calandosi nelle pieghe della realtà.[42]
‘O funneco verde, appartenente alla prima stagione della lirica digiacomiana, è caratterizzato dalla ingombrante presenza di scambi di battute, dialoghi, suddivisioni interne che ricordano le scene o gli atti drammatici e persino didascalie ad introdurre le singole sezioni, riportando i personaggi e gli ambienti. La prossimità ad un testo drammaturgico è tale da renderne difficile la collocazione all’interno del genere lirico, di cui conserva unicamente la forma sonetto. Fin dall’incipit, inoltre, è palese un orientamento diametralmente opposto alla ricerca del melodismo:

Chist’è ‘o Funneco verde abbascio Porto,
addò se dice ca vonno allargà:
e allargassero, sì, nun hanno tuorto,
ca ccà nun se pò manco risciatà![43]

Tradisce l’impianto drammatico anche *A San Francisco*, che successivamente diventerà una pièce teatrale. Frutto di una stagione più matura, l’opera è ambientata in un carcere: contraddistinta da una forte tensione drammatica, in un crescendo quasi noir, si risolve in un delitto, il cui movente è l’onore:

[40] S. DI GIACOMO, *Aria d’’o Setteciento, Ariette e canzone nove*, Ricciardi, Napoli 1916 (ora in S. DI GIACOMO, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 1977).
[41] P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL’ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXVII. Pasolini si sforza di colorare il realismo digiacomiano con attributi dall’effetto più connotativo che denotativo: «realismo inebriato di fantasia», «realismo musicale», «realismo di colore», fino a giungere, tramite il «realismo […] divenuto gioco e fiaba» (Francesco Flora), ad un «realismo inattuato».
[42] Non va dimenticata la sua produzione teatrale che se non proprio rispondente a criteri veristici (l’atmosfera è predominante sull’intreccio, l’effusione lirica è ancora in evidenza, insieme ad un pathos convenzionale), è pur vero che ha tentato di mettere in scena la realtà napoletana, soffocata dalla violenza e dalla miseria (il poemetto *A San Francisco* diventerà successivamente atto drammatico). Sebbene l’intenzione dei drammi non fosse la denuncia sociale e dunque non rispondessero a criteri di scrittura e di messa in scena tipici del teatro naturalista (la «tranche de vie» che Antoine teorizzava a Parigi, trovava i primi riscontri proprio nelle regie del teatrante francese), è evidente come Di Giacomo, in una certa misura, ne sia stato influenzato.
[43] S. DI GIACOMO, *‘O funneco*, *‘O funneco verde*, Pierro, Napoli 1886 (ora in S. DI GIACOMO, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 1977).

- Vuie ccà!... Vuie, don Giuvà!... Ccà dinto?!... – È visto?!
  So' benuto 'int' 'a cummertazione.
- … Sango?... – Embè… sango. Mme so' fatto nzisto…
  E tu? – Cuntrammenzione 'ammunizione. –

Sunàino 'e nnove. Na lanterna a scisto
sagliette cielo, mmiez' 'o cammarone:
lucette nfaccia 'o muro 'o Giesucristo
croce, pittato pe devuzione.[44]

L'eros digiacomiano, l'andamento melico da canzonetta, elegante e musicale, la sensualità dirompente della sua lirica e la sua influenza sugli altri napoletani non esaurisce, quindi, la sensibilità poetica partenopea, che altrimenti si risolverebbe in un unico atteggiamento, quello che vuole una Napoli monocorde nel suo melodismo, ripercorrendone tutti gli stilemi e i luoghi comuni. Anche la lingua subisce mutamenti che, sebbene non vistosi, tendono a neutralizzare i tratti più arcaici (quelli ritenuti più popolareschi).

> Si badi che queste spinte italianizzanti si accompagnano all'affermarsi della piccola e media borghesia, mentre plebe e aristocrazia restano fedeli ai vecchi dialetti. Tipico il caso di Napoli, dove l'italianizzazione è addirittura fenomeno pre-unitario: a corte e nei quartieri si parlava lo stesso napoletano conservativo, mentre la borghesia preferiva una varietà di dialetto annacquata dalla contiguità della lingua, quando non addirittura la lingua stessa.[45]

Del resto, si è visto come alla velleità di alcuni intellettuali, tra Sette e Ottocento, di sostituire il dialetto alla lingua, faccia da sponda l'esigenza di un'epurazione del dialetto stesso al fine di nobilitarlo, per sottrarlo alla grossolanità dei «bassi» e dei quartieri (e, inconsciamente, di farlo sembrare più italiano)[46]. Come si sottolineava in precedenza, lo stesso dialetto del Di Giacomo, oltre a presentarsi in una veste raffinata, è personalissimo, al punto tale da non aderire immediatamente alla parlata del suo tempo, escludendo talvolta il ricorso ad espressioni troppo popolaresche. Al contempo, è intriso di quei colori e timbri che, prima

---

[44] S. DI GIACOMO, *A San Francisco (sonetti)*, Pierro, Napoli 1895 (ora in S. DI GIACOMO, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 1977).
[45] F. BREVINI, *La svolta dialettale novecentesca*, in A.A.V.V., *La lingua e il sogno. Scrittori in dialetto nell'Italia del primo Novecento* (Atti del convegno a cura di V. MORETTI), cit., p. 45.
[46] Si veda la nota 6.

ancora di tendere ad una rarefazione lirica e ad una consistenza pittorica, si fanno interpreti di una sensibilità giustappunto popolare.
Di Giacomo, scrive Brevini, «è l'ultimo dei classici, cioè l'ultimo che abbia saputo mantenersi entro gli spazi che il sistema letterario tradizionalmente assegnava al dialetto»[47], pertanto la sua esperienza stilistica, così decisiva per la formazione dei poeti successivi, è ancora al di qua dei grandi scossoni che segnano la lirica del XX secolo.
Qualcosa cambia con il repentino mutare degli aspetti sociali ed economici che condurranno al progressivo consolidamento del mondo borghese.

> Senza parere, e in parte senza volere, Napoli andò mutando con moto accelerato dopo il 1870, e il carattere e i costumi della popolazione da un lato si adattavano e accompagnavano quel mutamento, da un altro resistevano col loro fondo etnico così caratteristico. All'affacciarsi del nuovo secolo, quella trasformazione era compiuta nelle forme e negli atteggiamenti esteriori. Il viso di Napoli era radicalmente cambiato; essa s'incamminava per mettersi al rango della grandi città moderne. Ma l'anima popolare, l'anima soprattutto della piccola borghesia, che poco s'era avvantaggiata di quella trasformazione, e che per mentalità tradizionalista, per indolenza di vita grama, per necessità di occupazioni difficili a cambiare, rimaneva attaccata più tenacemente ad abitudini e costumi antiquati, e anche materialmente quasi segregata nella cerchia di vecchi rioni, raggomitolatasi tra le pareti stinte della casa insufficiente, dove l'aria mal si rinnova e il sole è avaro.
> In simili ambienti non scoppia il vero dramma né trabocca la larga risata popolare. L'uno e l'altra hanno bisogno dell'immediato contatto della strada […].
> Ed ecco imporsi il bisogno di un'altr'arte, fatta più di intuito psicologico e di larga comprensione e compassione; un'arte che non prenda forte rilievo dagli scorci vigorosi e dai netti contrasti delle cose e delle azioni; ma invece si stemperi in un diffuso lirismo, pervaso d'insanabile malinconia, e che sposti continuamente la visuale tra il mondo esteriore e il cuore stesso del poeta.[48]

A Napoli questi mutamenti trovano una più compiuta espressione nelle poesie di Rocco Galdieri, il Rambaldo, come egli stesso si lasciava chiamare, considerato da Malato uno dei

---

[47] F. BREVINI, *Dialetti e poesia nel Novecento*, cit., p. 3167. Del resto anche Pasolini parlava di «*grecità* digiacomiana» in veda P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), Guanda, Milano 1952, cit., p. XXXI.
[48] M. VINCIGUERRA, *Prefazione*, in R. GALDIERI, *Le poesie (parte prima)*, Bideri, Napoli, 1966, pp. 8-9.

vertici della «triade dei grandi poeti dialettali napoletani»[49], insieme a Ferdinando Russo e, naturalmente, a Salvatore Di Giacomo. Spesso le sue liriche vivono in una dimensione spuria, di passaggio tra una realtà ancora rurale, condita con un pizzico di nostalgia, e l'avvento di un mondo nuovo che pare dissolvere quelle certezze e quella sapienza popolare a cui Rocco Galdieri intende dare voce. Le ripercussioni sulla sua lingua sono altrettanto tangibili: accanto a lemmi arcaici e appartenenti all'anima più popolare di Napoli, alle bizzarre voci francesizzanti tipiche del dialetto partenopeo, trovano luogo espressioni e nuovi termini che ricalcano l'andamento dell'italiano.

> Non stupisce che la poesia dialettale del secondo Ottocento sia poesia di dialetti fortemente italianizzati: basti pensare, non tanto ai romaneschi, […] ma a Testoni, a Malinverni, a Barbarani, a Rocco Galdieri. Le *tournées* che alcuni dialettali a cavallo del secolo compiranno nei teatri della penisola si spiegano solo con il profilo italianizzante […].[50]

Con Galdieri ci si trova di fronte ad un poeta sensibilmente diverso dai napoletani che l'hanno preceduto e dai suoi contemporanei. Si tratta verosimilmente del primo, forse unico, caso di superamento del digiacomismo[51]. Più che impregnato di «diffuso lirismo», Galdieri è poeta elegiaco con una forte predilezione per la sentenza gnomica, per la massima sapienziale, in cui è arginata la rarefazione lirica per far posto ad una «disposizione al colloquio»[52].

> Poeta senza colori (un verde, un rosso in *'A veglia*: «*'e fronne verde se so' fatte rosse*», danno subito nell'occhio), scarica tutta la sua sensuale tensione napoletana neutralizzandola in una lingua assolutamente parlata, «epistolare»: un continuo tono d'angoscia è la luce radente che taglia i suoi paesaggi, le sue figure. Hanno giocato in quest'operazione particolari condizioni biografiche; la malattia, la morte precoce, gettano sulla sua napoletana esuberanza un'ombra come di mortificazione […].[53]

---

[49] E. MALATO, *Rocco Galdieri*, in ID., *La poesia dialettale napoletana. Testi e note* (prefazione di G. DORIA), E.S.I., Napoli, 1959, p. 616.
[50] F. BREVINI, *La svolta dialettale novecentesca*, cit., p. 45.
[51] P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXXV. Ma si vedano anche le prime recensioni, molto positive, alle *Poesie* del 1915: E. PALMIERI, *La poesia di Rocco Galdieri*, «La Diana», n. 3, marzo 1915, pp. 13-6; E. JENCO, *Rocco Galdieri*, «La Diana», n. 6, giugno 1916, pp. 115-9.
[52] F. BREVINI, *La svolta dialettale novecentesca*, cit., p. 54.
[53] P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXXV.

La tonalità grigia di Galdieri, l'attenzione piccolo borghese alle piccole cose domestiche (oggetti, minimi gesti) presenta tratti comuni al crepuscolarismo[54] (persino la sua malattia induce a pensarlo: era affetto dalla tisi), tuttavia l'atteggiamento melanconico e patetico non è mai stato estraneo alla letteratura napoletana (sia quella popolare che la poesia del secondo Ottocento e primo Novecento) ed infatti

> quel termine [crepuscolari] non definisce le poesie del Galdieri che con quella dei crepuscolari ha solo, parzialmente, in comune la contemplazione del dolore umano.[55]

È innegabile tuttavia l'interesse del poeta napoletano per un mondo tutto interiore, incapace di espandersi nel modo in cui la poesia napoletana ci aveva altrimenti abituati, come se qualcosa lo bloccasse, un grumo di tensioni irrisolte, un'angoscia lo soffocasse nell'attimo in cui si dà un'apertura: quello di Galdieri è uno sguardo introflesso, quasi appartato e distante; presta attenzione alla miseria e alle sofferenze della sua vita, in una travagliata indagine introspettiva, prima che a quelle della realtà napoletana[56]. Anche il tono spesso è ironico, se non addirittura sarcastico, quasi a sancire un distacco incolmabile tra il poeta e la vita. È poeta incline a chiuse moraleggianti e amare, a sentenze a volte spiazzanti.

La realtà esterna, nelle sue poesie, col suo timbro monocromatico, sembra talvolta il riflesso dell'interiorità del poeta, rimandando per analogia a quei romanzi tardo-ottocenteschi in cui le grigie atmosfere altro non sono che la proiezione delle ombre del protagonista.

Le sue poesie sono pensate più che scritte, sono coaguli di pensieri più che cadenzate sillabe. Del resto è il poeta stesso ad affermare il primato del pensiero sulla parola, in una prefazione alla sua prima raccolta di poesie:

---

[54] Si veda la nota introduttiva di Mario Vinciguerra: M. VINCIGUERRA, *Prefazione* in R. GALDIERI, *Le poesie*, cit., pp. 7-8; ma anche S. PALOMBA, *Rocco Galdieri*, in ID., *La poesia napoletana dal Novecento ad oggi*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2003. Singolare quanto lascia intendere il Tilgher. Quando egli scrive: «Piccola felicità, che la tristezza rassegnata della rinuncia sparge di un non so che di amaro, ma anche fa voluttuosamente e ghiottamente assaporare», sembra tracciare un'analisi interpretativa che tiene conto del crepuscolarismo e verso di esso si orienta (A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ottocento napoletano e oltre* [a cura di M. VINCIGUERRA], Montanino, Napoli, 1959, p. 55). Tuttavia più avanti, alla fine del suo saggio, il Tilgher mostra (più che dimostrare) una vicinanza tra la poesia di Galdieri, per la sua cifra sapienziale e ricchezza di «vita interiore», alla poesia tedesca e alla sensibilità germanica, concludendo che l'unica area d'Italia capace di offrire poesia gnomica è quella napoletana (A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, cit., p. 59).

[55] E. MALATO, *Rocco Galdieri*, in ID., *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, cit., p. 617.

[56] Si veda ancora P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXXV.

> […] dichiaro subito che io non scrivo le mie poesie in dialetto se non quando le ho compiutamente composte nel pensiero. Sovente ne ho recitata qualcuna, così era per me completa, assai prima di scriverla […][57].

Così si esprime Pasolini a riguardo:

> C'è il sapore di una necessaria verità in quel punto della premessa a un suo volume in cui Galdieri dichiara di non usar scrivere le sue poesie, ma di comporle pensando: resta infatti nella sua lingua una congestione di sintagmi appena affiorati da un intenso lavorio interiore.[58]

Se il Tilgher ha trovato in Galdieri e in Di Giacomo due opposte sensibilità individuando nel primo «il poeta della saggezza» e nel secondo «il poeta della passione»[59], si può arguire, di conseguenza, che è tanto necessario il pensiero al primo quanto la musicalità al secondo.
L'uso che fa Galdieri del dialetto, come si avrà modo di vedere più nel dettaglio, contraddice in buona parte ciò che per la poesia napoletana è un luogo comune: musicalità, facile effetto melodico, esuberanza coloristica, gusto del pittoresco, celebrazione e mitizzazione di vicoli e quartieri, estetizzazione della miseria. La lingua di Galdieri è compita, di una comprensibilità spesso più immediata per chi è poco aduso al napoletano. È un dialetto che tende all'italiano e, fatto meno comune per il vernacolo, assume talvolta toni ragionativi, in più ampie volute sintattiche che tendono a seguire un concetto, la formulazione di un pensiero, più che abbandonarsi all'effetto eufonico[60]. Eppure, Galdieri è stato autore di molte canzoni e alcune di esse hanno ricevuto un buon riscontro di pubblico. È come se la sua lingua fosse a metà strada tra un affiorare primigenio di sommovimenti della psiche e un andamento logico, scandito da una sintassi ben meditata. Un parlare che incontra il filtro della ragione, un'ascendenza materna e paterna insieme, o, se vogliamo, parafrasando la Kristeva, un oscillare tra istanze semiotiche e simboliche.
Nonostante questa singolarità e questa originale maniera di declinar il parlar natio (o forse, a causa di ciò?), nonostante una voce tutt'altro che provinciale, il nome di Galdieri non è tra i

---

[57] R. GALDIERI, *Prefazione*, in ID., *Poesie*, Casella, Napoli, 1914, p. X.
[58] P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI), cit., pp. XXXV.
[59] A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, cit., p. 58.
[60] Si leggano, a mo' di esempio, questi versi: «Tiempo passato: tiempo perduto!/ 'Na via già fatta c' 'a tuorne a fa'?/ Tu pienze a vierno ca se n'è ghiuto, i' penzo a vierno c'ha da turnà.// Sona 'o rilorgio? Ma che te preme/ ch' hê già passata n' ora cu' me?/ Tu pienze a' st'ora ca stammo 'nzieme,/ i' penzo a quanno t'aggia vedé.// Pecché 'sti ccose ca so' passate,/ quanno tant'ate n'hann'arrivà?/ Nun penzà 'e vase ca t'aggio date;/ ma pienze a chille che t'aggia da'!» *Tiempo*, in R. GALDIERI, *Poesie* [a cura di M. VINCIGUERRA], Edizioni Bideri, Napoli, 1966, p. 119.

più ricorrenti nella tradizione napoletana, anzi, oggi egli è un autore ignoto ai più (eccezion fatta per gli specialisti). Come autore di canzoni, la sua firma è molto meno nota di quelle di un Bovio, di un Mario o di un Murolo. Il figlio, Michele, stimato autore di riviste e finanche film, regista teatrale, ma dotato di minor talento come poeta, ha firmato una celebre canzone entrata di diritto nel vasto repertorio, popolare, musicale partenopeo: *Munasterio 'e Santa Chiara*. Il fatto invece che Galdieri padre non abbia legato il suo nome a nessun brano arcinoto ne limita la popolarità e il riconoscimento.

Una più adeguata collocazione critica della figura di Rocco Galdieri nel canone poetico napoletano è, pertanto, più che mai una necessità prioritaria.

CAPITOLO SECONDO

RAMBALDO E ROCCO GALDIERI

2.1 LA VITA E LE OPERE.

Era uso comune tra poeti, autori di teatro, di *riviste*, giornalisti napoletani di inizio secolo servirsi di pseudonimi per praticare l'esercizio della satira su quotidiani, periodici umoristici e letterari o per cimentarsi in attività ritenute ai margini dell'arte propriamente detta, quali la stesura di spettacoli teatrali di ispirazione squisitamente satirica e votati al puro e semplice intrattenimento, dando spazio all'estro di attori dalla spiccata *verve* comica. D'altronde a Napoli il teatro, in tutte le sue manifestazioni, si consolidava come attività piuttosto redditizia e trampolino di lancio verso la notorietà e il successo: ne siano conferma il costituirsi di compagnie, l'emergere di attori e la sempre maggior frequentazione di testi teatrali da parte di scrittori e poeti (talvolta per finalità meramente finanziarie).

Ugo Ricci, con lo pseudonimo di Mascarille fu tra i primi poeti-mimografi, insieme a Eduardo Nicolardi (autore della celebre canzone *Voce 'e notte*) che sotto lo pseudonimo di C.O. Lardini si era fatto conoscere sulle pagine della «Tavola Rotonda» bideriana. Gli stessi Murolo (che fin dai tempi della redazione del «Pungolo» si firmava Ruber, dal colore dei suoi capelli) e Bovio non furono insensibili al fascino del teatro, attività alla quale dedicarono parte delle loro energie creative (del più celebre Salvatore Di Giacomo e dei suoi rapporti col teatro si è già fatto cenno in precedenza). Con la lirica e la canzone, il teatro (in tutte le sue forme di spettacolo) dava vita ad una triade destinata a monopolizzare la vita artistica cittadina.

Sui palcoscenici napoletani, nel frattempo, si andavano consolidando «quella specie di *féeries*, note nella storia teatrale col nome di riviste»[1], forme di componimento poetico-musicale, pensate e concepite per il teatro, che, di solito ad inizio di ogni nuovo anno, passavano in rassegna gli avvenimenti notevoli dell'anno precedente, con intenti parodistici e satirici, infiammati sovente da una sulfurea causticità, se non, talvolta, dallo sberleffo gratuito. Intorno al 1890 si moltiplicavano a Napoli i café-chantants con spettacoli di intrattenimento, senza l'assillo di pretese artistiche: cominciarono ad aver luogo esibizioni anche più maliziose e sottilmente erotiche, sebbene pur sempre venate di ironia, come la celeberrima *mossa* o come gli spogliarelli, durante i quali talvolta si intonava la popolare canzone *'A cammesella*, uno scherzoso contrasto tra due giovani sposi, basato su un vecchio testo settecentesco, adattato nel 1875 da Luigi Stellato alla musica di Francesco Melber. Questi siparietti sarebbero entrati successivamente nel repertorio del futuro varietà e della rivista più spensierata (in particolare

[1] A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, Arturo Berisio, Napoli, 1967 [Giannini, Napoli, 1918], p. 266.

il contrasto della *cammesella* sarà interpretato da illustri attori, tra cui Totò). Laddove, all'inizio, il Salone Margherita nasceva per celebrare un'improbabile *grandeur* napoletana ed era frequentato da un pubblico appartenente all'alta borghesia e alla nobiltà, successivamente l'avanspettacolo sarebbe diventato una forma manifestamente popolare e avrebbe consacrato attori brillanti e alfieri della comicità.

A questo fenomeno di avanspettacolo e di fermento teatrale faceva da *pendant* per l'appunto il proliferare di periodici satirici, la cui vasta circolazione negli ambienti borghesi cittadini ha segnato il costume della società partenopea dell'epoca. Come ho detto precedentemente, i maggiori poeti napoletani di inizio secolo hanno apposto la propria firma (nome o pseudonimo, a seconda delle circostanze) in calce a testi di fortunate riviste o a pungenti articoli di giornali molto in voga all'epoca. Accanto a riviste di indiscusso valore letterario quali «La vela latina» (prima diretto da Ferdinando Russo e, successivamente, a partire dal 1915, roccaforte del futurismo a Napoli, la rivista annoverava tra le sue firme anche quella di Francesco Cangiullo, già autore di canzoni «futuriste» decisamente estranee al sentimentalismo partenopeo e critiche nei confronti di quell'atteggiamento: Cangiullo firmò egli stesso una «Piedigrotta Cangiullo» nel 1906, che si rivelò molto più di una provocazione, dato il successo della famosa *Mastu Ttore*, dal ritmo franto e incalzante, basato su pochissime note dall'assetto atonale e rumoristico[2]), «La diana» di Gherardo Marone (che si inserisce nel solco di una ricerca poetico-letteraria avviata da «La voce» e ha avuto il merito di ospitare sulle sue pagine anche Ungaretti[3], amico di Marone, nonché di diffondere in Italia i tanka giapponesi[4]), «Fulgor», il «Fortunio», fiorivano numerosi periodici satirici: il «Don Marzio» (dal nome del protagonista della *Bottega del caffè* di Goldoni), quotidiano serale che si occupava, con piglio caustico, di politica e attualità, rendendo più corrosiva la sua satira in virtù della pubblicazione di vignette; il settimanale «Ma chi è?» che, oltre ad essere impegnato sul fronte satirico, pubblicava canzoni, annoverando come collaboratori Rocco Galdieri e Roberto Bracco; il seguitissimo «Monsignor Perrelli», giornale satirico illustrato che vantava le migliori penne napoletane: Galdieri, Murolo, Nicolardi, Ricci, oltre a valenti disegnatori e vignettisti; il bisettimanale «6 e 22» e molti altri.[5] Non mancavano, inoltre,

---

[2] Si veda anche V. VIVIANI, *Rocco Galdieri*, in ID., *Storia del teatro napoletano*, cit. p. 784.

[3] Si veda, a proposito dei rapporti di collaborazione di Ungaretti con la rivista, A. SACCONE, *Ungaretti e «La Diana»*, in AA.VV., *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*. Atti del Convegno di Napoli 28 novembre – 1 dicembre 2001, Napoli, Liguori, 2003, pp. 445-457.

[4] Componimento breve formato da 31 sillabe, distribuite in 5 versi secondo lo schema 5, 7, 5, 7, 5.

[5] Per una rassegna completa dei periodici satirici e di cultura, arte, poesia e musica napoletani è stata utile la recente mostra tenutasi a Napoli, in occasione della rinata festa di Piedigrotta, nelle sale di Palazzo Reale, a cura della Regione Campania – Assessorato al Turismo e ai Beni Culturali, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III – Sezione Lucchese Palli, l'Emeroteca Tucci, la Soprintendenza per i Beni Architettonici per il Paesaggio e per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Napoli e Provincia,

importanti riviste musicali: oltre alla già citata «Tavola Rotonda», edita da Bideri, molto influenti sono state «Pierrot», nonostante una breve vita, e «La canzonetta», entrambe espressioni delle omonime case editrici (che spesso pubblicavano i fascicoli di Piedigrotta) e coronate da grandi firme.

> Nasceva il gruppo dei poeti della piccola borghesia napoletana; nascevano cioè, con una loro fisionomia peculiare, i novi e battaglieri intellettuali mezzo crepuscolari e mezzo giacobini: i quali pur considerando il Di Giacomo ed il Russo due «maestri», tentavano, in realtà, di emanciparsi da una soggezione culturale ormai superata. Il loro bilinguismo espressivo era tipico della «classe di mezzo»: e mirava da un lato a radicalizzare una comicità tradizionale per farne arma satirica, dettato umoristico in quanto controllo letterario sul piano del costume; dall'altro ad approfondire una tematica sentimentale che, partendo dalla coralità canzonettistica, era ormai adulterata attraverso il dilagante «Varietà».[6]

Rocco Galdieri è indubbiamente figlio di questa temperie socio-culturale e vi partecipa attivamente, con fervore e passione. I suoi interventi satirici, le sue scritture drammatiche o le stesure di riviste, la sua attività di giornalista, che in parte completano, in parte si sovrappongono all'opera del poeta e dell'autore di canzoni, apparentemente lo riconducono ad un vissuto sociale assimilabile a quello degli altri suoi illustri colleghi e amici.

> La loro esigenza, dopo tutto, era esigenza di una nuova cultura che essi intendevano instaurare in virtù di una loro autonomia sociale. Si trattava in fondo di professionisti o quasi, comunque di pupilli di famiglie dabbene […].[7]

Per quanto proveniente anch'egli da una famiglia della Napoli «borghese», Rocco Galdieri è «un poeta che ha il torto di non avere pietre al sole e cartelle di rendita, e che è, quindi, costretto, spesso, a mettere la musa al servizio delle proprie urgenze»[8]. Infatti, come sottolinea Vittorio Viviani: «egli era il solo che, a differenza dei colleghi del trisettimanale umoristico "Monsignor Perrelli", fosse costretto a vivere interamente del suo lavoro di intellettuale: il

---

Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo di Napoli: Luci di Piedigrotta. Editoria e Pittori, 6-23 settembre 2007. Il catalogo è presente on-line a quest'indirizzo: www.inaples.it/public/iniziativa/catalogo_Piedigrotta.pdf.

[6] V. VIVIANI, *Rocco Galdieri*, in ID., *Storia del teatro napoletano*, cit. p. 757.

[7] Ibidem.

[8] A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., p. 267.

solo, a differenza di Murolo ch'era ricco di casa sua, o di Nicolardi che aveva un impiego di ispettore nell'Ospedale di Santa Maria di Loreto»[9].

Rocco nasce a Napoli il 18 ottobre 1877 da Michele, chimico farmacista, e da Rosa Cipriani. La famiglia Galdieri ha una tradizione nel campo della medicina e della farmacia: come spesso accadeva in passato (ma è consuetudine anche ai nostri giorni…) la professione si tramanda di padre in figlio, per cui il destino di Rocco, almeno per quanto riguarda la volontà paterna, dovrebbe tradursi in studi scientifici per intraprendere una carriera di medico. Tuttavia già ai primi anni delle superiori (frequenterà il liceo Vittorio Emanuele, uno dei più importanti della città) lo studente Rocco sembra piuttosto refrattario alle materie scientifiche, mentre mostra una predilezione per le discipline umanistiche e un'abile capacità di versificatore, tanto da scrivere i temi d'italiano completamente in versi, con grande disappunto dell'insegnante. Questo esercizio, tanto caro al futuro poeta, sortisce una frattura insanabile tra l'alunno Rocco e il professore di lettere.[10] Alla chiusura dell'anno scolastico (siamo nel 1892) Galdieri decide di abbandonare la scuola, non prima però di aver composto alcuni sonetti satirici all'indirizzo del proprio insegnante. Per punizione i genitori inviano, per tutta l'estate, Rocco presso dei parenti nel paesino di Penta, nel Salernitano (oggi frazione del comune di Fisciano, non molto distante dall'attuale campus universitario, sede principale dell'Università di Salerno). Lì per la prima volta il poeta (appena quindicenne) si trova lontano dal caos cittadino di Napoli e, soprattutto, può vivere in simbiosi con un paesaggio rurale circondato dal verde della natura. La sensibilità del giovane Rocco ne resta profondamente toccata, tanto da concepire, durante la permanenza, la prima raccolta di versi (in italiano) dal titolo *Penta*, appunto, in omaggio del paese che l'ha ospitato. Si tratta di una piccola raccolta di sonetti con un'impronta stilistica fortemente segnata dalla lezione leopardiana.

L'anno successivo sarà la volta del bozzetto drammatico in vernacolo *'O semmenario*.

Nel frattempo cominciano le proficue collaborazioni con periodici e riviste letterarie napoletane: il «Fulgor», il «Fortunio», «La Gazzetta letteraria» ospiteranno i primi articoli di colui che di lì a poco comincerà a firmarsi con lo pseudonimo Rambaldo, in omaggio al trovatore provenzale del '200 Rambaldo de Vaqueiras.

La carriera di giornalista è il sogno di Rocco, che ben presto si accorge di come sia difficile entrare in una redazione e guadagnare uno stipendio fisso. Nel 1899 scrive la prolusione per

---

[9] V. VIVIANI, *Rocco Galdieri,* in ID., *Storia del teatro napoletano*, cit. pp. 760-1.

[10] I riferimenti biografici sono tratti in larga parte da V. PALIOTTI, *La doppia vita di Rocco Galdieri,* in ID., *La canzone napoletana ieri e oggi*, Ricordi, Milano, 1958, pp. 101-8 [e in seguito in V. PALIOTTI, *La doppia vita di Rocco Galdieri*, in ID., *Storia della canzone napoletana*, Ricordi, Milano, 1962, pp. 105-113].

un Corso Libero di Giornalismo, istituito dall'università Federico II ma che purtroppo non avrà seguito. Per sbarcare il lunario si troverà ad essere insegnante in una scuola, dopo aver giurato, ironia della sorte, di non metterci più piede. Avvia così questa attività presso l'Ateneo Convitto Rocco, da lui stesso fondato e nel quale si ritrova ad essere il vero e proprio *factotum*, del resto unico insegnante. Tuttavia, dopo un inizio molto positivo, a causa di un singolare incidente, che getterà irrimediabilmente il discredito sul nome dell'istituto, è costretto a chiudere.[11]

Riesce poi ad entrare ne «Il Mattino» e a collaborare con il «Giornale d'Italia». Tenta anche l'avventura editoriale fondando e dirigendo «L'Amico Cesare» e diventa, infine, redattore dell'allora celebre periodico umoristico «Monsignor Perrelli» (dal nome di un famoso personaggio del '700, divenuto poi una tipica maschera teatrale, messa in scena, per giunta in quegli stessi anni, da uno dei più famosi attori napoletani dell'epoca, Gennaro Pantalena). Il periodico, come si è scritto, annovera, oltre ad importanti nomi della lirica napoletana, anche prestigiose collaborazioni fuori dai confini regionali: il nome del Rambaldo è uno dei più letti.

Nel 1902 sposa Maria Cozzolino (a lei dedicò una piccola silloge di versi in lingua: *Io e Maria – Idilli*[12], nello stesso anno del loro matrimonio) e dalla quale avrà tre figli: Michele (autore di celeberrime canzoni e di fortunate riviste teatrali che non di rado erano pensate per la recitazione del grande Totò, col quale più volte ha collaborato), Onofrio e Rambaldo.

Nei primi anni del secolo la sua attività giornalistica tra le varie redazioni si moltiplica, così come le stesure di testi per il teatro (tra le più importanti va segnalata la rivista *L'ommo che vola*, in collaborazione con un maestro del teatro napoletano: Eduardo Scarpetta).

Nel 1912 è di nuovo insegnante di lettere presso l'Albergo dei poveri.

Tuttavia la salute non lo assiste e cominciano a manifestarsi i primi sintomi della malattia che lo porterà prematuramente alla tomba.

Ciononostante Galdieri continua a lavorare a ritmo forsennato, destreggiandosi, apparentemente senza fatica, tra la composizione di una canzone, la stesura di un articolo, la messa a punto di un verso, l'elaborazione di una piéce… Fonda persino una sua casa editrice nel 1919, l'Amena, con sede in via Toledo (attuale via Roma), pronta a presentare canzoni per

---

[11] In un bel mattino di sole, Rocco decide di portare i bambini a prendere un gelato. Al centralissimo Caffè Uccello di Via Duomo si consuma un episodio alquanto grottesco: al momento di pagare, Galdieri si accorge di non avere con sé i soldi necessari per i gelati, così chiede al gelataio di potersi allontanare per andarli a recuperare a casa. Alle minacce di quest'ultimo di chiamare «le guardie» (a Napoli sono così chiamate le forze dell'ordine), Galdieri gli propone di trattenere gli alunni lì fino al proprio ritorno con il denaro. Inspiegabilmente l'insegnante non si farà vivo in giornata, ma solo il giorno dopo. Nel frattempo i bambini, insofferenti, erano stati accompagnati nel pomeriggio alle rispettive abitazioni. L'incidente è narrato con dovizia di particolari ed una sottile vena umoristica da V. PALIOTTI, *La doppia vita di Rocco Galdieri*, cit., p. 103-4, ed è ripreso in parte anche da E. MALATO, *Rocco Galdieri*, in ID., *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, cit.

[12] Si tratta di una raccolta privata, stampata a spese del poeta, così come successo per altre opere in lingua: *XXIX settembre – A mio padre* del 1893 e *Per Roberto Gaiano,Garibaldino*, 1894.

gareggiare in occasione dei concorsi canori di Piedigrotta (di cui, tra l'altro, pubblicherà il famoso fascicolo nell'edizione del 1922, con la presentazione firmata dallo stesso poeta, pochi mesi prima di morire). Nello stesso anno perde la moglie e contrae un nuovo matrimonio che durerà solo fino al 1923, quando – il 16 febbraio – morrà.
Prima ancora di diventare un apprezzato poeta, Galdieri, al di là del suo impegno come articolista, ebbe successo soprattutto come autore drammatico e di riviste. L'autore di teatro si firma quasi sempre col nomignolo Rambaldo.

> A una comicità sostanziosa qual era quella dei «poeti nuovi» s'alternava una comicità fatta di scoperti doppi sensi, e tale da risultare di un «senso» solo. Fu questo che determinò la crisi della «macchietta» alla quale Rambaldo, contestandola, per così dire, dall'interno, dette il colpo di grazia.[13]

L'attività di Rambaldo–Rocco Galdieri si concentra principalmente sugli spettacoli di rivista, principalmente satirici, al cui lavoro attende quasi ininterrottamente dal 1908 alla sua morte. Come consuetudine, oggetto di satira sono la società e i costumi, il malgoverno, ma anche alcuni atteggiamenti letterari, nonché lo stesso palcoscenico e i café-chantant (una sciantosa è la protagonista anche di una commedia).
Proprio del 1908 è la sua rivista più celebre, *L'ommo che vola*, scritta con Eduardo Scarpetta che vi interpreta anche una parte:

> La rivista *L'ommo che vola* di Rocco Galdieri fu in sostanza una collaborazione tra il poeta e Vincenzino [Scarpetta, figlio di Eduardo] musicista ed interprete. Don Eduardo preferì essere il «Felice» di sempre.
> […] in realtà, si trattava di una satira spregiudicata e feroce, attraverso la quale venivano colpiti i miti nazionalistici allora in voga e incarnati nella figura di quel D'Annunzio che era considerato, per altri versi, il nemico numero uno di «Sciosciammocca».[14]

Nel 1910 è la volta della commedia dialettale *Cucù-settè* (il titolo riproduce un tipico motto del gioco del nascondino che a Napoli era chiamato *vienetenne*), in cui Galdieri mette in scena la doppia vita (o meglio la vita nascosta) di Amalia, giovane che per sopravvivere è costretta ad esibirsi come canzonettista nei locali, una sciantosa pronta a mostrare le gambe e il seno e

---

[13] V. VIVIANI, *Rocco Galdieri*, in ID., *Storia del teatro napoletano*, cit. pp. 760.
[14] Ivi, pp. 767-768. R. GALDIERI – E. SCARPETTA, *L'ommo che vola*, Tip. P. Ruggiano e figli, Napoli 1909.

a diventare oggetto del desiderio del pubblico, ma che aspira ad una vita borghese e rispettabile, accettando, in seguito, di sposare un giovane elettricista innamorato di lei.
In seguito, è ancora con Scarpetta che Galdieri concepirà la rivista *Cielo e terra* (1912), dove ancora una volta il bersaglio è D'Annunzio (nemmeno il futurismo e Martinetti sono risparmiati). Si inaspriscono gli attacchi alla società e alla mala politica.
Il sistema giolittiano, l'amministrazione municipale e la società italiana tutta sono bersaglio di critiche anche nella successiva *Babilonia* (1913), all'indomani della guerra in Libia e ormai nell'imminenza della Grande Guerra. Al di là dei contenuti, l'opera ha il grande merito di aver offerto al pubblico la possibilità di veder muovere sul palcoscenico i primi passi di due ragazzini che, da lì a pochi anni, diventeranno celebrate stelle del teatro:

> Fu in Babilonia che debuttarono ufficialmente Eduardo e Titina De Filippo; mentre si affermava la maggiore attrice di quegli anni: Mariella Gioia, figlia di Teresina Cappelli e Luigi Langella, vecchi scarpettiani.[15]

Babilonia ebbe un grande successo, tanto da restare in cartellone nella sola città di Napoli per circa due mesi. La straripante ironia e l'ampia varietà dello spettacolo, che presentava anche molti momenti musicali (tra cui la celebre canzone popolare *Cicerenella*), evidentemente ebbe una grande presa sul pubblico.
Nel 1916 per la compagnia di Ernesto Murolo, Mariella Gioia interpretò *Zia carnale*, un dramma dialettale di Galdieri-Rambaldo in un unico atto. Successivo è un altro dramma dialettale, in tre atti, *L'aniello a ffede* (pubblicato solo nel 1931, alcuni anni dopo la morte dell'autore), un noir in cui l'atmosfera piccolo borghese è trasferita in un infimo e logoro alberghetto, dove si consuma un tradimento e infine un omicidio. Da questo dramma nel 1946 il regista Giorgio Bianchi trae una riduzione cinematografica, dopo l'avvenuto adattamento della sceneggiatura che annoverava tra i vari autori anche Vitaliano Brancati. Il film, *Fatalità*, è interpretato da due attori molto apprezzati dal pubblico di quegli anni: Amedeo Nazzari e Massimo Girotti.
Postumo è invece *'E ccose 'e Ddio*, dramma in tre atti, che vede protagonista una donna, Maria Grazia «della natura della Vergine Orsola dannunziana»[16], scissa tra un ossessivo fervore religioso e la tentazione lussuriosa. Anche il personaggio di Maria Grazia fu interpretato dall'attrice Mariella Gioia, nelle prime messinscene dell'opera.

---

[15] Ivi, p. 780.
[16] Ivi, p. 798.

Contemporaneamente alla sua produzione teatrale, Galdieri comincia a scrivere le prime canzoni, sia in lingua che in dialetto. Anche in questo caso la firma che vi compare più spesso è quella del Rambaldo, quasi un fantasma del quale il poeta non si libererà mai completamente. Già nel 1905 scrive *'O Vommero*, musicata da Raffaele Segrè, per i tipi di Bideri, ben 9 anni prima di dare alle stampe il suo primo libro di *Poesie*, che la inserisce nella sezione *Canzoni*. Del 1907 è *'O core 'e Catarina*, musicata da Giuseppe Capolongo e pubblicata da La canzonetta (Capolongo ne era co-fondatore insieme al poeta Francesco Feola). Il successo di Galdieri come autore di canzoni è legato all'incontro col maestro Evemero Nardella che musicherà un gran numero di testi, a partire da *Tu si' n'ata* per la casa editrice Izzo (1910), e da *E bonasera, ammore* per la Polyphon (1911) fino agli ultimi componimenti: *Femmena amata*, *Stella che luce…*, *Barcarola napulitana*.
Molte delle canzoni in vernacolo precedenti al 1914 saranno raccolte nel libro *Poesie*. Di contro il successivo libro *Nuove poesie* sarà composto esclusivamente da liriche (anche in ragione di una struttura più meditata e di uno stile meno incline alla cantabilità), con rare eccezioni di componimenti non concepiti, sulle prime, come canzoni e musicati solo in un secondo momento (come il caso di *Friscura*, da parte del maestro Spagnuolo).

2.2 IL TRAVAGLIO INTERIORE

> Dotato di uno spirito d'iniziativa formidabile nell'inventare occasioni per poter scrivere, vero titano della resistenza ad una scrivania, questo piccolo Balzac napoletano degli inizi del secolo, visse nella sua esistenza relativamente breve il travaglio intimo di un poeta autentico, condannato a sopportare tutto il «facchinaggio da tavolino» ed a tagliare tutti i giorni «con le forbici della necessità le ali dei suoi sogni».[17]

La contrapposizione, che l'autore stesso avanza, tra il travaglio interiore e il facchinaggio da tavolino non è da considerarsi una trovata letteraria, bensì l'autentica polarizzazione di una vita vissuta da un corpo, intento a procacciarsi il fabbisogno concreto per nutrirsi, e da uno spirito intangibile, una materia impalpabile della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni (per

[17] Ivi, p. 761 (la parte virgolettata è tratta dalla *prefazione* dello stesso Galdieri alla sua prima silloge di versi in vernacolo: R. GALDIERI, *Poesie*, Casella, Napoli, 1914, p. IX).

parafrasare lo Shakespeare di *The Tempest*), quella stessa stoffa di cui, precipuamente, è intessuto l'uomo Rocco Galdieri.

Va ricordato, tuttavia, che Galdieri ha sempre nutrito una forte passione per l'attività giornalistica: lo spirito caustico dell'articolista, il piglio ironico del Rambaldo non erano una falsificazione, una maschera dell'uomo, piuttosto un altro aspetto della sensibilità di Rocco Galdieri. Potremmo ascrivere questo tratto *umoristico* all'urgenza di nascondimento delle vicende private, in favore di una più rilassata, gioviale e cameratesca convivialità o ad un atteggiamento per scacciare i fantasmi della morte che costantemente lo perseguitavano. In tal modo Rambaldo e Rocco Galdieri combaciano o meglio sono due vasi comunicanti che si livellano in un'interdipendenza costante, con leggere oscillazioni ora da una parte ora dall'altra. Si legga quanto scrive Ugo Ricci a proposito di Galdieri poeta:

> Persino nelle canzoni, ove è pressoché indispensabile rinunziare alla propria personalità e fingersi un altro, egli si guardò bene dallo spacciarsi per il popolano che non era, dall'esternare sentimenti di un ceto che non era il suo, dal narrare quel che non gli era accaduto.[18]

Il poeta e autore di canzoni, tuttavia, si guardava bene anche dallo squadernare i propri sentimenti più intimi ed era rigorosissimo nella stesura di ogni singolo verso. Il controllo sul lavoro del poeta era lo stesso che esercitava sul lavoro del giornalista: il medesimo rigore intellettuale e della ragione ostacolava sistematicamente l'abbandono ad un facile effetto epidermico. L'amara ironia del poeta, le sentenze aforistiche e moraleggianti delle sue liriche sono altrettanti argini ad un'eventuale deriva solipsistica e sentimentale: si può, senza forzatura, rintracciare esattamente in queste caratteristiche il punto di contatto tra Galdieri e Rambaldo.

D'altro canto Libero Bovio, nei suoi ricordi degli amici napoletani, avalla la lettura della doppia vita di Galdieri-Rambaldo, quasi una scelta deliberata del Nostro allo scopo di gabbare la morte, cosicché il sacrificio del Rambaldo (con la sua fatica fisica che cesserebbe con la venuta della Nera Signora) potesse salvaguardare Rocco Galdieri (e il suo travaglio interiore):

> […] scherza e irride alla morte per farsi coraggio, perché ha tanta paura di morire![19]

---

[18] Tratto da S. DI MASSA, *Prefazione*, in R. GALDIERI, *Liriche e canzoni*, Bideri, Napoli, 1966, p. 7.

[19] L. BOVIO, *Rocco Galdieri*, in ID., *I miei napoletani*, CLET, Napoli 1935, p. 72. È bene ribadire che il titolo del capitolo di Paliotti dedicato a Galdieri nella sua *Storia della canzone napoletana* (cit.), è *La doppia vita di Rocco Galdieri*.

In ogni caso, ci si trova di fronte alla presenza di un *io* e di un *altro* in una dialettica talora confusa, ma pur sempre appoggiata su questa ambiguità (ne è spia inconsapevole anche l'equilibrata riflessione di Ugo Ricci, prima riportata, per il linguaggio scopertamente *psicanalitico* e intessuto di lapsus che dirottano l'attenzione del lettore sulle vicissitudini di una vita scissa tra le figure del poeta e il suo doppio, Rambaldo: emergono infatti chiaramente, come bagliori in un tunnel, alcune espressioni inequivocabili come «rinunziare alla propria personalità», «fingersi un altro»…).

Senza voler sminuire il lavoro del giornalista e dell'autore di riviste (che tra l'altro ha contribuito alla costruzione del suo successo), è tuttavia incontrovertibile, alla luce della sofferta prefazione[20] di Galdieri alle sue poesie, la scissura tra due aspetti di una vita (quasi si direbbe due *personae*) che lo stesso Rocco ha contribuito a tenere separati, quasi a voler porre il poeta su di un piano superiore, al di sopra della sfera della corruttibilità, esorcizzando l'angoscia di dover scoprire che il travaglio dell'uno potesse inquinare la sensibilità dell'altro.

Nell'introduzione al volume Poesie, Galdieri sembra confermare ipotesi, in special modo quando, rivolgendosi ai suoi futuri lettori, scrive che «conviene […] dire loro qualche cosa che sta più nel cuore mio che nel mio cervello»[21], riferendosi alla sua produzione in versi.

Fa riflettere anche la scelta di Galdieri di raccogliere in volume le sue poesie in dialetto e le canzoni che gli parevano più significative, sebbene molte di queste fossero apparse già su quotidiani e periodici letterari. Non ha avuto, il poeta, la stessa cura nel raccogliere i suoi componimenti in lingua, di tratto certamente più *rambaldiano*. Da ciò si potrebbe arguire che per Galdieri queste ultime fossero frutto del suo «lavoro» e non del «travaglio interiore», per cui da considerarsi presumibilmente, ai suoi occhi, prove minori non generate da un autentico spirito *poetico*.

Questo criterio personale, al quale verosimilmente lo studioso può solo tendere per approssimazione ma mai dimostrare con documentazione inoppugnabile, si fonderebbe precipuamente su una scelta linguistica, ovvero sulla predilezione del codice dialettale perché, come lo stesso Galdieri ebbe a scrivere, dotato di un «suo maggior fascino, che è quello di

---

[20] Si legga per intero questa vera e propria rivelazione: «Questo mio libro rappresenta gran parte del travaglio interiore della mia vita. Quanto si conosce di me fin'oggi è lavoro, ma non travaglio. Chè [sic] io ho dovuto tutti i giorni tagliare con le forbici della necessità le ali dei miei sogni. Il lavoro, nel senso di sfacchinaggio da tavolino, mi ha dato quello che è noto; il travaglio, nel senso di veglie pensose, mi ha dato questo libro che dò [sic] alle stampe quando un editore me lo ha richiesto. Nessuno pensava, del resto, che io fossi condannato ad una specie di pena dantesca: disfare col lavoro del giorno tutto l'ignoto travaglio delle notti insonni » R. GALDIERI, *Prefazione* in, ID., *Poesie*, cit. pp. IX-X.

[21] R. GALDIERI, *Prefazione* in, ID., *Poesie*, cit. p. IX.

non essere pensiero; ma di far pensare. Esso infatti è sintetico e sentenzioso; esprime più che non dica; significa più che non s'esprima».[22]

La girandola delle ipotesi potrebbe procedere all'infinito: quel che resta è un corpus dialettale in parte raccolto e curato dal poeta stesso. Fanno pensare invece a *divertissement* e a composizioni, per così dire, feriali le prove di scrittura in lingua, come se fossero un aspetto trascurabile dell'avventura letteraria di Rambaldo-Galdieri.

Ciononostante, i temi trattati spesso sono gli stessi, sebbene indagati da altre prospettive, con altro spirito e con stile il più delle volte differente.[23]

Nelle canzoni, in lingua come in vernacolo, l'amore e la donna sono, come di consueto, temi privilegiati dei componimenti. Tuttavia, laddove nelle canzoni in italiano vi è un maggiore distacco dal tema trattato ed un'ironia tale da rendere poco serio il sentimento stesso[24], in ragione anche di uno stile raffreddato, piuttosto anonimo, e all'insegna della leggerezza, ma che talvolta fa ricorso ad un lessico e costrutti verbali antiquati (come, ad esempio, l'impiego di *dicea* anziché *diceva*), nei versi dialettali c'è una maggiore e più sincera partecipazione al sentimento, vissuto, tuttavia, con una logorante disillusione: è come se nella *koiné* dialettale Galdieri si sentisse più a suo agio, adoperando una lingua con un'aderenza maggiore alla realtà che egli conosce. Nello stesso tempo nel Galdieri dialettale è possibile scorgere l'uomo che emerge dal poeta, con i suoi tratti sofferenti.

Materia ricorrente nelle sue poesie è la morte. Nella poesia *La Falce,* firmata Rambaldo, il primo verso, parafrasando le parole di Galdieri stesso, esprime più che non dica:

> Recide, la Falce; ma non è la morte![25]

È come se il poeta, pur facendo di tutto per scacciare da sé e dai lettori il pensiero della morte (la punteggiatura è alquanto perentoria, l'avversativa con il punto esclamativo è quasi un'ingiunzione), vi ritornasse ossessivamente e con un cruccio ch'è peculiarità fatalmente sua. Uno degli ultimi componimenti di Rocco Galdieri, ancora una volta percorso da un funereo senso della fine, è l'emblema di una condizione liminale: soglia tra vita e morte, tra io e altro. Può essere assunta a compendio della vita e dell'opera del poeta:

---

[22] Ibidem.

[23] A parere di chi scrive, nel caso di Galdieri, il poeta in vernacolo è di gran lunga superiore a quello in lingua che sconta un eccesso di epigonismo.

[24] Sia da esempio R. GALDIERI, *Lasciatevi baciare* (musicata dal maestro Nardella), in «La canzonetta» 22 gennaio 1914, pp. 6-7, le cui rime *suggello-bello*, *ceralacca-distacco*, *defilato-magistrato*, nell'economia della composizione conferiscono un senso ironico al tutto, se sommate al ritornello indirizzato alle donne: «Non vi curate delle male lingue:/ lasciatevi baciare».

[25] RAMBALDO, *La Falce*, «La Diana», n. 4-5, aprile 1915, p. 107. Il componimento è contemporaneo ai versi in vernacolo che confluiranno nelle *Nuove poesie* edite nel '19 da Casella.

- Amico, ‘o ssaie ch’è ottombre? È giovedì,
fatte ‘na passiata p’ ‘a campagna.
Mo’ ce stongh’ io; tiene chi t’accumpagna…
Iesce… Risciata… Nun t’appucundrì.
Guarda che sole! Autunno, è comme fosse
‘na primmavera. ‘E ffronne so’ lucente.
E ‘ncopp’ a chella loggia – tiene mente –
‘e ffronne verde se so’ fatte rosse.
Iesce… cammina… Va.
Mo’ nun se suda comme ‘o core ‘e stà.
‘Nce steva ‘o ppoco ‘e viento e s’è calmato…
Iammo. ‘Nchiuso ccà dinto, amico mio,
te pierde ‘o meglio. E comme si’ ustinato…
Me faie sentì corrivo…
Pare…
- ‘Nu muorto?
- No! Pare ‘nu vivo
ca fa veglia a ‘nu muorto…
- Ca songh’ io![26]

Il componimento appartiene al gruppo di versi a cui Galdieri stava lavorando prima che la sua esistenza s’interrompesse: *Canzuncine all’amico malato*. Lo scambio di battute, che rimanda ad un poemetto drammatico, avviene tra un uomo costretto nelle quattro mura domestiche per una non precisata malattia (che dà l’impressione di essere più una «appucundria» che non una fisica debilitazione) ed un fantomatico (anche nell’accezione etimologica del termine) amico, che senza troppe difficoltà si può riconoscere come un alter ego del poeta. Lo sdoppiamento, dunque, persiste fino all’ultimo. L’amico malato è, nella realtà, Galdieri stesso, ormai minato dalla tisi, ma che persevera nel suo lavoro (come ben riassume il distico finale di *Quanne se vence*: «E cu’ tutto ca sto buono scellato,/ ‘o ‘i?... piglio ‘a penna e torno a faticà»[27]) e continua a fumare, contravvenendo ad ogni ragionevolezza.[28]

[26] R. GALDIERI, *‘A veglia*, in R. GALDIERI, *Le poesie* [a cura di M. VINCIGUERRA], Bideri, Napoli, 1966, p. 225.
[27] Ivi, p. 201.
[28] A tal proposito si leggano gli aneddoti in V. PALIOTTI, *La canzone napoletana ieri e oggi*, cit., relativi agli ultimi giorni della vita del poeta, gran parte dei quali trascorsi nella sede della sua casa editrice a via Toledo; si veda inoltre R. MINERVINI, *Napoletani di Napoli*, cit., in cui traspare tutta la testarda iperattività del poeta e la voglia di vivere, incarnata da una spilla di rubini a forma di gallo, sempre in bella mostra all’occhiello. Dopo una visita al poeta nella sua casa di via Foria, nei pressi di Piazza Cavour, Roberto Minervini racconta di un Galdieri

Tuttavia è l'ennesimo confronto tra il poeta e Rambaldo (la cui distinzione non è stavolta tanto immediata come potrebbe sembrare), ma anche tra uno spirito tenace e vitale ed un corpo destinato a trapassare a miglior vita.

ormai scavato in volto, ingrigito e dimagrito, incalzato da quella morte che egli ossessivamente cercava di allontanare da sé.
Il rapporto dei napoletani con la morte è alquanto singolare, non solo per la proverbiale superstizione degli abitanti, quanto per la presenza costante (e tuttavia niente affatto funerea) di essa nelle cose di tutti i giorni, tale da far supporre l'emersione di un mondo arcaico e primitivo. Senza volerci avventurare in ambiti che richiedono, in supporto, studi antropologici, può bastare osservare la devozione, talora scherzosa, talora sacrale, per le «capuzzelle» (letteralmente: piccole teste, ma qui vale: testa di morto, teschio) del celebre Cimitero delle Fontanelle nel rione Sanità o anche osservare i funerali che si svolgono in alcuni quartieri cittadini nonché leggere alcune affissioni funebri… Pertanto Galdieri è profondamente napoletano in questo suo atteggiamento oscillante tra l'umorismo e il timore della fine. Divertente l'epitaffio che Libero Bovio, da fine umorista, scrisse per la propria tomba (ma che purtroppo non vi fu inciso): «Qui non riposa Libero Bovio perché gli altri morti di notte litigano tra loro e gli danno fastidio», emblematico dello spirito partenopeo.

CAPITOLO TERZO

L’OPERA IN VERSI. LE *POESIE* (1914).

3.1 1880-1930: CINQUANT'ANNI DI LIRICA NAPOLETANA IN CERCA DI INTERPRETI.

Prima di avventurarci in un rapporto diretto, un confronto corpo a corpo, con le raccolte e i versi di Rocco Galdieri, occorre affrontare alcune questioni preliminari di carattere generale. Come si accennava, l'annosa questione della riscoperta e diffusione della tradizione poetica dialettale napoletana (senza voler indagare, inoltre, sugli aspetti sociologici legati alla disaffezione nei confronti del dialetto) resta, in ogni caso, inscindibile dal vero problema: la sistemazione dei testi. Certamente, il primo passo da fare è un lavoro di mappatura dei singoli autori, senza escludere alcuna voce poetica del tempo, partendo da una ricognizione rigorosa, quasi di ordine investigativo-giudiziario, dei periodici di quegli anni, dei quotidiani, nonché dei giornali satirici, dei supplementi di quotidiani... Non si può non concordare con Raffaele Giglio quando esortava, ormai 15 anni fa, ad una sistemazione ex novo «dei poeti napoletani […] dal 1880 al 1930»,[1] ai fini di una leggibilità più adeguata e di un approccio critico meno vago:

> Ed è tempo ora che una storia organica di quella poesia, accompagnata anche da una ricca antologia (costituita da un'ampia scelta ragionata di testi per suggerire al lettore le tematiche e le linee della poetica di ogni autore attraverso una serena e concatenata discussione dei componimenti) sia scritta riesaminando tutte le voci, anche le minori, ovvero quelle che ebbero poco spazio, per lo più ristretto alle colonne dei numerosi giornali partenopei del tempo, che molto possono offrire per una ricerca globale dei componimenti e per una sistemazione filologica degli stessi.[2]

Una storia della letteratura dialettale napoletana e un'antologia ragionata di un cinquantennio di poesia sono le urgenze. Accanto al proliferare di testi e miscellanee sulla canzone napoletana (spesso discutibili), nei pochi lavori compendiari sulla lirica apparsi negli ultimi anni, pur con la presenza di opere di interesse[3], non sono stati intrapresi sentieri nuovi relativi al cinquantennio in questione.

---

[1] R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit., p. 284.

[2] Ivi, pp. 284-5.

[3] L'interessante lavoro di Achille Serrao (anch'egli notevole poeta in vernacolo), in particolare per lo spazio dedicato, nell'ultimo capitolo curato da Luigi Bonaffini, ai poeti «neodialettali» (tra cui Mariano Bàino, Michele Sovente, lo stesso Serrao…), è tuttavia ristretto a pochi nomi, 29 per la precisione, in un arco temporale piuttosto ampio: dal 1500 ad oggi. A.A.V.V., *Il pane e la rosa. Antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, (a cura di A. SERRAO), Confine, Roma, 2005. Più ampia, per numero di testi, e con un accurato percorso storico il

Purtroppo i riferimenti più validi dal punto di vista storico e antologico restano volumi che oggi contano circa mezzo secolo di vita o appena qualche decennio meno[4].

Lacune simili investono anche la critica, davvero povera di interventi sistematici sui singoli autori che non siano Di Giacomo e, in parte, Ferdinando Russo:

> Infatti se si eccettuano i medaglioni del Tilgher riuniti nel volumetto dal titolo pretenzioso La poesia dialettale napoletana 1880-1930 e le voci relative a Di Giacomo ed a Russo, per gli altri poeti si registra un'assenza totale di contributi critici tranne piccoli e sparsi interventi sui quotidiani. Ma ciò che lascia più sbigottiti è la mancanza di testi cui affidarsi. A parte Di Giacomo, di cui possediamo edizioni affidabili, ma che pur richiederebbero un intervento di ricostruzione e di reperimento di testi sparsi sui giornali per rendere completa ed esaustiva la lettura della sua opera, per lo stesso Ferdinando Russo, che pure è quello che degli altri poeti ha riscosso notevole successo, manca un'edizione completa e definitiva della sua opera. Le varie raccolte di *Poesie* sono in realtà delle antologie che presentano spesso un testo filologicamente scorretto. Della restante produzione, tranne casi di Bovio, di Nicolardi, di Capurro, occorre pur sempre affidarsi a testi sparsi.[5]

A ciò si aggiunge, per quanto riguarda la ricezione odierna di alcuni autori vissuti non più di un secolo fa, la non immediata comprensibilità di testi dialettali anche ad un dialettofono che appartenga alla stessa *koiné*. Col passare del tempo, tra un dialetto scritto e i suoi parlanti di oggi si accentua una distanza tale da rendere estraneo persino un testo che apparentemente dovrebbe essere alla portata di quei lettori. C'è da interrogarsi infine sul pubblico del dialetto, in ragione dello scollamento sempre più marcato tra i parlanti di un'area geografica e la parlata tradizionalmente legata a quegli stessi luoghi e al popolo che vi abita. Allo stato attuale, con rare eccezioni (Napoli e gran parte della Campania sono, senza dubbio alcuno, tra le aree geografiche e linguistiche in Italia più vive e più ricettive nei confronti del proprio dialetto e della propria tradizione letteraria, eppure, si assiste ad una progressiva dissipazione di questo patrimonio), i lettori di poesia dialettale sono da rintracciare più tra gli stessi

---

lavoro di Francesco D'Ascoli: AA.VV., *Letteratura dialettale napoletana. Storia e testi*, (a cura di F. D'ASCOLI), II vol., Gallina, Napoli, 1996.

[4] Ci si riferisce alle antologie curate da Enrico Malato (1959) e da Alberto Consiglio (1973), entrambe citate qui, nel primo capitolo.

[5] R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit., p. 284. A onor del vero, è recentissimo un lavoro di edizione sul libro di poesie *'N Paraviso* di Ferdinando Russo (a cura di Stefania Della Badia), di cui è prossima l'uscita alle stampe.

studiosi e specialisti che tra un pubblico appartenente a quella realtà linguistica (dato questo non legato solamente alla ricezione dei *neodialettali*[6], ma anche degli autori del passato recente e meno recente).

Una divaricazione già oggi così ampia, quella tra il parlante e il proprio dialetto, a maggior ragione apre una voragine che difficilmente potrà essere rinsaldata se trasposta nel rapporto tra il cittadino italiano del XXI secolo e il dialetto parlato un secolo fa sul suo territorio. Il tentativo di riscoperta dei dialetti oggi, e di tutto quanto è in sintonia col territorio e le sue antiche tradizioni, è una forma di opposizione e resistenza ad una standardizzazione e omologazione progressiva di ogni sfera della vita (non esclusa, quindi, quella linguistica), e trova sbocco in manifestazioni, talvolta vistose, di segno diametralmente opposto tra loro[7]. Dietro questi fenomeni si cela però un mondo agonizzante sotto ogni aspetto, alla cui sfaldatura tenta disperatamente di rispondere il ritorno ad una cultura che tende al recupero del *locale*; processo viziato, tuttavia, da una pulviscolare frammentazione ossificante, incapace di renderlo concreto antagonista della realtà globalizzata. Pertanto i vari dialetti si spengono entro confini autoreferenziali o in gabbie dorate per specie protette.

Bisogna dar conto ad un allora visionario Pasolini quando, negli anni ’70, parlava di «mutamenti antropologici»[8], in ragione delle imposizioni del potere «americaneggiante» dei consumi, dell’informazione, delle mode. Oggi quelle mutazioni sono il consolidato impianto soggiacente ad una realtà post-industriale, neo-capitalista, che a sua volta vede profondamente modificate alcune dinamiche sociali e in corso nuove metamorfosi: il totem dell’informazione *real time*, la manipolazione delle notizie, donde la loro sfuggente verificabilità nonché il loro mancato approfondimento; la trasformazione radicale dei supporti tecnologici, con nuove, spiazzanti e, talvolta, alienanti modalità d’uso; l’esasperante circolazione di uomini e oggetti in un mondo violentemente de-localizzato, in cui la relazione spazio-tempo risulta sdrucciolevole e inafferrabile; il culto «improfanabile»[9] del lavoro e del consumo; la corsa spasmodica verso la crescita e lo sviluppo; la frammentazione dell’esistenza come un film in tv violato sistematicamente dalle interruzioni pubblicitarie…

---

[6] Si veda il paragrafo F. BREVINI, *Il fronte neodialettale*, in ID. *Dialetti e poesia del Novecento*, cit.

[7] Le derive leghiste e xenofobe nella loro chiusura conservativa, da un lato, segnano l’incrinarsi progressivo delle identità nazionali e delle strutture statali (meglio sarebbe dire: stati-nazione), sempre più incapaci di rispondere ad un disagio epocale e a vistosi cambiamenti degli assetti economici, sociali, geopolitici. Dall’altro lato, l’accoglienza e la tutela della diversità (si pensi anche ad associazioni che hanno precisi ambiti di azione come Slow Food) tentano disperatamente di colmare un vuoto sociale e di salvaguardare quel poco che rappresenti ancora la comunità.

[8] Si veda in particolare P.P. PASOLINI, *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975 [ma, col titolo *Gli italiani non sono più quelli*, in «Corriere della Sera», 10 giugno 1974].

[9] Si veda G. AGAMBEN, *Elogio della profanazione*, in ID., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005.

In questo scenario lo stato di salute del dialetto (che soggiace ad infinite frammentazioni e derive *localistiche*) rischia di essere paragonabile a quello di un uomo a cui restano ancora pochi giorni, tenuto in vita da un accanimento terapeutico: una sopravvivenza artificiale e artificiosa, se non addirittura l'emersione di un reperto archeologico, di una stranezza d'antiquariato da consegnare ai posteri. Da qui il tono allarmistico e l'urgenza di un intervento repentino per scongiurarne la polverizzazione. Il recupero, non fortuito ed occasionale, ma sistematico e meditato, di una tradizione letteraria dialettale potrebbe costituire un primo argine a questo fenomeno.

3.2 FRAMMENTARIETÀ E URGENZA DI UNA SISTEMAZIONE: IL CORPUS LIRICO DI GALDIERI.

Come si è in parte visto nei capitoli precedenti, Galdieri scriveva ad un ritmo frenetico, su più fronti e talvolta in modo frammentario, per cui ci si trova, oggi, ad avere a che fare spesso con testi che vivono una vita autonoma e slegata da contesti meditati e strutturati. La familiarità che egli aveva con la scena (siano essi atti drammatici, commedie o riviste) e con il verso, la repentinità con cui si spostava dal teatro alla poesia, dai periodici alla canzone, dalla lingua al dialetto, ha dato vita ad un numero considerevole di opere che abbraccia molteplici generi e si articola nel doppio binario dei codici lingua-vernacolo. Un repertorio così vasto e dispersivo comporta enormi difficoltà d'inventario e di sistemazione, con il rischio di rendere parziale e contraddittoria ogni lettura che se ne voglia dare.
Allo stato attuale non esiste una sistemazione tale da rendere il corpus letterario di Galdieri immediatamente disponibile. Se questa asserzione è vera per le opere in dialetto, vi è una dispersione e una confusione ancora maggiore per quanto riguarda la produzione in italiano, quasi del tutto trascurata e dimenticata.
Sebbene la letteratura in lingua rappresenti una prova minore, la sua sistemazione potrebbe rendersi necessaria quantomeno per una lettura più approfondita e accurata del Galdieri dialettale: oltre a fare da contrappunto a questa produzione, i documenti in lingua ne ampliano l'orizzonte, il contesto e la prospettiva d'indagine (non va dimenticato che l'esordio poetico di

un allora giovanissimo Galdieri avviene in lingua e non in dialetto, con i 14 sonetti di *Penta*, nel 1897: da quei versi è possibile risalire alle letture che più ne influenzavano la scrittura[10]). Ugualmente, non vi sono edizioni che gettino luce sul corpus teatrale o poetico in vernacolo e il passare del tempo contribuisce ad ispessire lo strato di polvere sotto cui giace l'opera galdieriana, rischiando di consegnare definitivamente all'oblio molto materiale utile.

Se sul versante della produzione giornalistica il lavoro di "scavo" risulta improbo per la mole di articoli di svariata natura (interventi letterari, satirici, di costume, di attualità…), disseminata sulla maggior parte di quotidiani, periodici letterari, umoristici e canzonettistici dell'epoca (e, parimenti, sul versante teatrale, l'impresa è condizionata dal gran numero di riviste e di testi di vario genere), nell'ambito della poesia e delle canzoni la difficoltà di sistemazione è legata anche alle pubblicazioni avvenute *post mortem*, talvolta a cura esclusiva degli editori, e ai rispettivi tentativi di sistemazione dell'opera a partire da materiali e documentazioni non esaustivi.

Al disordine e alla disomogeneità degli scritti ha influito inoltre la scomparsa dell'autore nel pieno dell'attività letteraria. La morte prematura, oltre ad avergli impedito di allestire una rassegna, un catalogo o una cura anche solo parziale delle proprie opere, ha compromesso il compimento di lavori ai quali il poeta stava attendendo, generando ulteriore indeterminazione in un già complesso calderone letterario. Infatti, nonostante l'avanzare della malattia, Galdieri non ha mai smesso di lavorare e di comporre versi, per cui non pochi componimenti sono rimasti irrelati o in attesa di confluire in una successiva raccolta (è il caso, ad esempio, del blocco di versi intitolato *Canzuncine all'amico malato*, raccolto solo nel '29 in un primo compendio della sua opera in versi). Ancora più arduo venire a capo della produzione di canzoni: dopo averne raccolto 24 nel primo libro di poesie, in una sezione apposita, intitolata *Canzoni* (senza contare qualche testo concepito inizialmente come lirica e successivamente musicato), Galdieri non ha più ritenuto opportuno (o non ha potuto) raccogliere in volume i successivi versi per musica, così da lasciare frammentario e sparso tra fascicoli, riviste, spartiti musicali a stampa tutto quanto è successivo al 1914 (anno di pubblicazione del primo libro di poesie). Questa incuranza della sistemazione del materiale canzonettistico degli ultimi otto anni di vita alimenta il sospetto che la febbrile stesura di testi per musica sia legata invero ad una produzione d'occasione (i vari festival canori di Piedigrotta, l'urgenza di soddisfare

[10] La lezione leopardiana, di cui si faceva cenno nel capitolo precedente, è non solo percepibile dai versi in lingua, ma diventa quasi paradigmatica di un certo stile dell'articolista (si pensi, a tale proposito, al Leopardi prosatore e saggista), in particolare quando il poeta indossa i panni del polemista. Si veda ad esempio il piglio argomentativo, il tenore speculativo di alcuni suoi articoli o saggi, nei quali talvolta è possibile intravedere Leopardi fin dal titolo. Per esempio: R. GALDIERI, *Discorso di primavera agli ignoranti e ai malvagi*, «La diana», n. 3, 1915, pp. 1-2, nel quale la vis polemica si fa scudo dell'indiretto riferimento leopardiano.

una richiesta di pubblico e soprattutto delle case editrici musicali, un mondo al quale Galdieri non era affatto estraneo) e ad un'esigenza contestuale (il fermento musicale della Napoli dell'epoca verosimilmente non ha avuto eguali nella storia canora italiana degli ultimi due secoli). Con ciò non si vuole sostenere che Galdieri prestasse poco attenzione alla canzone (le frequentazioni di Ferdinando Bideri e di molti altri ambienti musicali attesterebbero il contrario), bensì che la sua cura per la poesia fosse vissuta ad un grado di partecipazione più intimo e personale rispetto alla ancipite paternità della canzone (oggetto di una proprietà co-partecipata: l'autore dei testi e il musicista, senza contare l'interprete). Del resto, se si considera l'atteggiamento piuttosto indispettito di un Di Giacomo nei confronti dell'accoglienza entusiastica riservata alla sue canzoni (prevaricante non di rado sui plausi tributati alle sue poesie)[11], una tale conclusione sarebbe tutt'altro che peregrina.

Delle 80 e più canzoni in vernacolo scritte da Galdieri (stando al materiale rinvenuto fino ad oggi) circa il 70% non è stato raccolto dall'autore, mentre sono disseminate in periodici, spartiti a stampa e vario materiale cartaceo quelle in italiano.

Una più immediata reperibilità (e di conseguenza diffusione e leggibilità) può essere conseguita, almeno per i testi in possesso della sezione Lucchese Palli nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, allorquando sarà definitivamente istituito l'archivio on-line della canzone napoletana. Sebbene lo scopo sia meramente enciclopedico e archivistico (senza, pertanto, risolvere problemi filologici né avere pretese di esaustività circa il corpus canzonettistico galdieriano o di qualsiasi altro autore coevo) la reperibilità di testi direttamente su internet potrebbe essere il primo passo del ritorno di attenzione nei confronti della produzione dialettale e magari, indirettamente, verso quella lirica in particolare.

Galdieri esordisce quasi a sorpresa con una raccolta di versi in vernacolo a 37 anni, quando tutti lo conoscevano principalmente come giornalista e autore teatrale. Nel 1914 è pubblicato presso l'editore Casella di Napoli il primo libro, intitolato semplicemente *Poesie*[12]. Del 1919 è il secondo e ultimo libro di versi che pubblicherà in vita, *Nuove poesie*[13], se si eccettuano la *plaquette* di *Mamme napulitane* e il poemetto drammatico *Nu pate scetato e nu' figlio addormuto: prologo in versi per il Pulcinella*, entrambi del 1919.[14]

I libri non avranno successive edizioni e la reperibilità delle due raccolte principali è tuttora legata a pochissime biblioteche pubbliche, quasi esclusivamente napoletane. Alcune delle

[11] Si veda il primo capitolo, in particolare la nota n. 24.

[12] R. GALDIERI (RAMBALDO), *Poesie*, Casella, Napoli, 1914. D'ora in poi, nel presente capitolo e nei successivi, il libro sarà indicato con la sigla *P14*.

[13] R. GALDIERI (RAMBALDO), *Nuove Poesie*, Casella, Napoli, 1919. D'ora in poi, nel presente capitolo e nei successivi, il libro sarà indicato con la sigla *NP*.

[14] Per le opere in versi di Rocco Galdieri si rimanda alla bibliografia.

poesie lì raccolte erano uscite precedentemente su quotidiani o periodici letterari, così come le 24 canzoni di *Poesie*, alcune di esse apparse anche come foglio a stampa con spartito musicale.

Meritano un approfondimento e un chiarimento, invece, le pubblicazioni successive alla morte di Galdieri.

Nel 1929, a sei anni di distanza dalla scomparsa dell'autore, la casa editrice Tirrena pubblica un libro dal titolo *'E lluce luce*[15], dall'eponima lirica di Galdieri. Non sono indicati i nomi di eventuali curatori del volume. La raccolta di versi arricchisce la produzione galderiana in vernacolo, edita in vita, con diversi altri componimenti, tra cui il già citato gruppo di versi *Canzuncine all'amico malato* (che consiste di cinque liriche in tutto), cinque ulteriori poesie e due nuove canzoni, *Vocche desiderose* e *'O surdate tene vint'anne*! Ciò che lascia perplessi è invece l'assenza di alcune poesie e canzoni, già facenti parte dei due suoi volumi di poesia: mancano *Scampagnata*, *Chi è pate*, *Campane sciòvete* e *L'aria che sana* della sezione *Fuoco e furtuna* di *NP*; *E pe' me…* più una decina di canzoni pubblicate in *P14*. Come il sottotitolo indica, si tratta di poesie, per cui si potrebbe dedurre che i curatori abbiano volutamente escluso le canzoni. Tuttavia resta l'assenza ingiustificata di altre liriche e la presenza di circa quindici canzoni che contraddirebbe le nostre ipotesi precedenti: se avessero voluto escludere la produzione canzonettistica non vi sarebbe stata una sezione dedicata, dal titolo inequivocabile, *Canzone*.

Si esclude anche ogni ragione legata a concessioni e diritti d'autore, dal momento che la proprietà delle canzoni appartiene sovente alla stessa casa editrice: vi sono testi appartenenti alla Polyphon sia tra quelli lasciati fuori che tra quelli inclusi nel volume, così come accade per La Canzonetta di Capolongo e Feola o per Bideri e Santojanni.

Quale che sia la causa di queste esclusioni, vi è ancora un altro aspetto del libro che desta perplessità e genera confusione: l'architettura interna e la suddivisione in sezioni. Laddove, di solito, in un volume che voglia riproporre l'intera (o quasi) opera in versi di un poeta si tende a raccogliere per interi i libri precedentemente pubblicati, al fine di preservarne l'equilibrio interno, e aggiungere in un'appendice o a seguire le poesie sparse o inedite, *LL* presenta una suddivisione quanto meno arbitraria, basata per sommi capi sulla tripartizione di *NP*[16], con l'aggiunta di ulteriori sezioni (la condivisibile *Canzuncine all'amico malato* e la non altrettanto giustificabile *Alleramente*).

[15] «Lluce luce» sta per lucciola, come lo stesso Galdieri sottolinea nelle note al volume *Poesie* del '14. D'ora in poi, nel presente capitolo e nei successivi, il libro sarà indicato con la sigla *LL*.

[16] Il libro del '19 è diviso in tre sezione intitolate: *Sale e sapienza*; *Core e penziero*; *Fuoco e furtuna*.

In breve, il libro non distingue tra i versi pubblicati in *P14* e *NP*, non dedica una sezione a parte a *Mamme napulitane*, ma tenta un'ambigua ripartizione per tematiche o stili che ospitano indifferentemente versi appartenenti a momenti diversi e ad architetture diverse. Così, estromettendo il componimento d'apertura di *P14*, il libro presenta in limine la lirica eponima della raccolta, per poi procedere con la sezione *Core e penziero* (già seconda sezione in *NP*, che raccoglie principalmente liriche di *P14*, diverse altre della sezione omonima di *NP* più tre componimenti mai raccolti in volume e, infine, una canzone già presente nella sezione dedicata di *P14*); *Canzone* (che riprende la sezione apposita in *P14*, *Canzoni*, riproponendone poco più della metà, con l'aggiunta di due componimenti mai raccolti in volume), *Sale e sapienza* (già prima sezione in *NP*, che ripercorre, come anche *Alleramente*, il criterio di *Core e penziero*); *Fuoco e Furtuna* (già terza sezione in *NP*, interamente composta da liriche della medesima sezione di *NP*, con l'inclusione di *Mamme napulitane*), *Alleramente* e infine *Canzuncine all'amico malato*.

Alla luce di ciò, l'unica ipotesi convincente nella genesi dell'edizione del '29 è che si sia trattato di un lavoro basato tangenzialmente sui due libri editi da Casella, servendosi solo delle suddivisioni interne del secondo, e probabilmente usufruendo come materiale di riferimento di manoscritti, oltre che delle pubblicazioni su periodici (non si spiegherebbe, se no, l'esclusione di alcuni componimenti già raccolti in volume e l'inclusione di nuovi).

L'anomalia di questo libro vizierà tutte le successive pubblicazioni di raccolte di versi di Galdieri. Stupisce che Bideri, casa editrice almeno in teoria più affidabile e in possesso, allora, di non poco materiale di Galdieri, abbia fatto riferimento a quest'ultima edizione nel pubblicare di un libro dal titolo *Poesie*[17], come la prima raccolta galdieriana. Infatti questo nuovo volume di versi, dato alle stampe nel '53, a 24 anni dall'ultima raccolta di poesie di Rocco Galdieri e a 30 anni dalla morte dell'autore, ricalca pedissequamente il criterio adottato da *LL*. Poche e non molto significative le differenze rispetto al volume precedente: vi sono reintegrate alcune delle poesie escluse da *LL*, ma stranamente sono lasciate fuori due canzoni, di cui una, *'O surdate tene vint'anne!*, mai più raccolta in volume. Tuttavia, almeno in parte, l'editore fornisce un indiretto chiarimento sul senso dell'edizione, manifestando in calce al volume il proposito di dare, quanto prima, alle stampe un libro che contenga esclusivamente alle canzoni di Galdieri.

---

[17] R. GALDIERI, *Poesie*, Bideri, Napoli, 1953. D'ora in poi, nel presente capitolo e nei successivi, il libro sarà indicato con la sigla *P53*. Nelle note, onde semplificare i riferimenti al libro, si indicherà il titolo del componimento che si intende citare, seguito dalla suddetta sigla, senza fare ulteriore rimando all'autore (la medesima procedura sarà adottata per gli altri libri di versi di Galdieri, ai quali saranno assegnati rispettivamente delle sigle).

Bisogna attendere altri 13 anni, il 1966, per avere nella collana di lusso bideriana, «Collezione di Poeti e Scrittori di Napoli», i due tomi dedicati a Rocco Galdieri: *Le Poesie* e *Liriche e Canzoni*, con prefazione e introduzione ai volumi rispettivamente di Mario Vinciguerra e Sebastiano Di Massa[18]. Sul frontespizio di ambo i libri è scritto «edizione definitiva arricchita di versi inediti». Il primo volume in realtà è la trasposizione fedele di *P53*, con qualche minino cambiamento ortografico per quanto concerne i titoli o qualche verso (si tratta comunque di interventi poco significativi, riguardanti in particolare la punteggiatura e più raramente qualche ritocco all'ortografia, sempre poco stabile, di parole dialettali).[19] Rispetto alla precedente suddivisione interna manca la sezione dedicata alle canzoni, naturalmente perché integrate nel secondo volume. Persiste, dunque, un criterio che non rende giustizia ai due libri editi in vita, e tende invece a presentare la raccolta di poesie come un corpus frammentario, ricavato da pubblicazioni sparse più che da composizioni meditate.

Se il secondo volume ha il merito di aver raccolto quasi tutte le canzoni dialettali e di presentare un'appendice contenente un pugno di liriche sparse o inedite, soffre della stessa disomogeneità del primo tomo: non è riservato uno spazio apposito alle 24 canzoni di P14, ma si tende piuttosto a seguire un ordine che prende a riferimento la cronologia della stesura o della pubblicazione dei testi. È, tuttavia, una verità solo parziale quella che vuole come definitiva l'edizione del '66. Se è vero che non vi sono più state edizioni di versi galdieriani dal '66 ad oggi (e nemmeno ristampe), va anche sottolineato che vi sono ancora canzoni in vernacolo, non incluse nel volume, reperibili solo come foglio a stampa, insieme allo spartito musicale, o altre pubblicate unicamente su qualche periodico. Restano, in ogni caso, ingiustificabili le assenze di una canzone di *P14* e di una poesia di *NP*, tanto più se tra i recuperi delle liriche in appendice vi è quello di un altro testo presente in *NP*, *Scampagnata*, mai più raccolto nelle pubblicazioni precedenti a *LC*.

A conclusione di questo *excursus* sulle edizioni dei versi di Rocco Galdieri, si può appurare la mancanza di una sistemazione adeguata della sua opera poetica. Ad un lettore che si trovasse a consultare uno dei volumi pubblicati dopo la morte dell'autore, risulterebbe impossibile collocare in un quadro preciso i singoli testi, in ragione dell'assenza di ogni minimo riferimento ai libri precedenti.

---

[18] R. GALDIERI, *Le Poesie (prima parte)*, (con prefazione di M. VINCIGUERRA) Bideri, Napoli, 1966. D'ora in poi, nel presente capitolo e nei successivi, il libro sarà indicato con la sigla *P66*. R. GALDIERI, *Liriche e Canzoni (seconda parte)*, (con introduzione di S. DI MASSA) Bideri, Napoli, 1966. D'ora in poi, nel presente capitolo e nei successivi, il libro sarà indicato con la sigla: *LC*.

[19] Uno dei casi, che si citerà solo a mo' di esempio, è la lieve modifica al titolo di una lirica, *'O masterascio*, apparsa in precedenza come *'O masterascia*, dunque una variazione nella vocale finale dalla a alla o, per giunta non significativa nella pronuncia, dal momento che le finali sono nella maggior parte dei casi soggette ad elisione. Vi è invece un cambiamento di titolo, già registrato in *P53*, rispetto alla versione apparsa in *P14*: la lirica *Chillo che pparla e chillo che ssente* diventa *Chi parla e chi sente*.

È dunque doveroso partire dai singoli libri, trattandoli come corpi dotati di una propria coerenza interna: ogni tessuto è da considerarsi non separabile, pena la perdita di senso di un mosaico, la cui complessità va ben oltre la semplice somma delle sue tessere (*textum* e *corpus* rimandano appunto ad un'organicità che va al di là della somma delle sue parti).

3.3 LE *POESIE*. DALLA KOINÉ DIGIACOMIANA AL RIBALTAMENTO DEI MODELLI.

La prima raccolta di versi dialettali di Galdieri ha un titolo semplice e generico, che punta immediatamente all'aspetto formale, senza offrire ulteriori spunti o tracce da seguire: *Poesie*. La stessa suddivisione interna non scopre intenti tematici, ma risponde ad una disposizione testuale che risponde unicamente alla separazione di poesie e canzoni. La differenza, in Galdieri, tra poesia e canzone non è semplicemente legata al diverso modo d'essere della parola lirica, al tipo di contatto che si stabilisce tra poeta e pubblico col tramite della stessa parola (che sia essa letta, recitata, cantata, scritta)[20], e dunque al differente dispositivo di attivazione di quella specifica forma letteraria (il testo di una canzone di Galdieri nasce, in genere, prima della musica, quindi nel poeta vi è consapevolezza della sua destinazione fin da subito, la qual cosa non può non incidere sulla sua stesura), ma si consolida nella struttura stessa dei componimenti: le canzoni (la cui forma è discendente diretta delle villanelle e delle canzonette) prevedono una precisa simmetria tra le parti, nell'alternarsi di strofe e ritornello, seppure talvolta con variazioni del metro, mentre ciò non sempre avviene nelle poesie, almeno per quanto riguarda la presenza del ritornello.
Non va taciuta una distanza anche tematica e stilistica tra le due forme. Laddove le canzoni insistono maggiormente sul registro amoroso, ponendo in primo piano la donna, e si soffermano sulle pene sofferte dal poeta per via del suo bruciante sentimento, le poesie si muovono in un più vasto ambito, spaziando da spaccati di vita di una Napoli a metà strada tra la realtà rurale e la piccola borghesia, passando per momenti di vita familiare, per la contemplazione di un luogo, fino a giungere ad amare riflessioni e massime moraleggianti. In genere, nelle poesie, Galdieri tende ad essere più sobrio, rispetto al maggior brio, alla leggerezza e alla sensualità (seppur contenuta e imbrigliata talvolta da un ironico distacco)

---

[20] Si legga questo passo di Northrop Frye: «la distinzione tra i generi è basata, in letteratura, sul radicale della presentazione. Le parole possono essere recitate di fronte ad uno spettatore, dette a un ascoltatore, cantate o declamate, scritte per un lettore […] il genere è determinato dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo pubblico». N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957; *Anatomia della critica*, [trad. di P. ROSA-CLOT e S. STRATTA] Einaudi, Torino, 2000, p. 328.

che sovente pervade le sue canzoni, pur muovendosi all'interno di uno stesso registro lessicale e di una stessa disposizione sintattica.

Il libro in totale conta 85 componimenti: 61 sono liriche, costitutive della prima sezione, che raccoglie il già citato «travaglio interiore» del poeta.

L'intenzione precipua di Galdieri è quella di non tradire il dialetto, cercando di assecondarlo «nei suoi modi formali, come nei suoi elementi sostanziali».[21] Il rispetto dei «suoi modi formali» va innanzitutto inteso come un tentativo di restituire integro l'ordito sintattico e le locuzioni fraseologiche proprie del napoletano parlato, il cui impianto avrebbe potuto risentire di un «particolare modo di comporre poesia», legato in Galdieri ad una composizione che avviene «nel pensiero»[22], per sua ammissione diretta. D'altro canto, queste parole riportano alla mente, per l'inverso e in via del tutto involontaria, l'opera poetica del Di Giacomo, comunemente ritenuta frutto di un napoletano inventato e poco aderente alla parlata dell'epoca. Tuttavia non c'è ragione di sospettare in Galdieri un celato attacco al grande napoletano.

Quanto agli elementi sostanziali del dialetto, il riferimento è alla cultura, all'ambiente in cui si esprime un parlante, all'atteggiamento informale che sostanzia la *quidditas* dialettale. Infatti, subito dopo, è lo stesso poeta a chiarire:

> Io ho sempre ritenuto che il dialetto non fosse lingua, che è stile, ma linguaggio, che è necessità di esprimersi: ed ho parlato più che ho scritto.[23]

Necessità di esprimersi e urgenza di farlo in una forma che tenda più all'oralità che alla scrittura: questo pone, più che mai, la poesia dialettale nel solco di una tradizione popolare, come precedentemente affermato. Nel caso di Galdieri, la poesia in vernacolo diventa depositaria della proverbiale saggezza degli antichi: quel comporre direttamente nel pensiero indica anche il primato del radicale sapienziale e dell'arguta investigazione psicologica della poesia sulle sue proprietà timbriche e prosodiche; della «tendenza analitica»[24] sulla disposizione all'analogia. La poesia dialettale si ritaglia un ruolo che non è consono a quella in lingua: esprimere verità comuni con strumenti semplici.

> Con i modi usati dire verità comuni, che sono patrimonio del dialetto, ma inusitate in poesia, appunto perché ritenute verità troppo comuni; con la trasparenza di un

---

[21] R. GALDIERI, *Prefazione* in, ID., *Poesie*, cit. p. X.
[22] Ibidem.
[23] Ibidem.
[24] E. JENCO, *Rocco Galdieri*, «La diana», n. 6, giugno 1916, p. 119.

> pensiero non detto, per lasciare al dialetto il suo maggior fascino che è quello di non essere pensiero, ma di far pensare.[25]

Non va dimenticata, inoltre, l'appartenenza sociale di Galdieri: la sua vita piccolo borghese non può essere confusa con una realtà popolare, e di conseguenza la sua stessa lingua risponde a quella sfera sociale e a quel preciso contesto storico.
Non ancora compromesso dall'italianizzazione (nell'ordine sintattico e nel lessico è ancora ben salda e viva la specificità del napoletano), il suo dialetto è parimenti ben lontano da un'ammiccante complicità popolaresca. Eppure l'atteggiamento dello stesso poeta, pur distante dal convenzionale pianto per una «Napoli che se ne va»[26], non disdegna la semplicità di un mondo arcaico e contadino, fissato in un'a-temporale, genuina realtà rurale.

> Se urbana, la poesia dei dialettali medi predilige una città imperfettamente borghese, premoderna, dove la povertà popolare non è ancora proletaria. I suoi luoghi corrispondono spesso alla geografia romantico-verista: l'ospedale, l'ospizio dei vecchi, il rione abitato dalla *povera gent*. […]
> Il dialettale ama gli angoli delle vecchie città che stanno scomparendo, segue con apprensione i grandi mutamenti del tessuto urbano (in un primo momento verso la fine dell'Ottocento, poi negli anni 30) […]. Conseguentemente ritrae macchiette locali, i tipi buffi, i personaggi che fanno colore e folclore. Il suo insomma è un piccolo mondo antico provinciale, affollato di figurine alla Faldella. Oltre ai testi del già citato Rocco Galdieri, si vedano poesie del romanesco Augusto Jandolo e del romagnolo Nettore Neri, che sembrano riportare alla loro lingua d'origine Corazzini e Moretti.[27]

Ne sia testimonianza una poesia come *'A "Serpa"*(nomignolo di una vecchia campagnola cieca), in cui l'aspetto rurale e contadino fa da sfondo ad un ritratto mirabile. Questo piccolo borgo isolato, distante dai clamori cittadini, abbracciato da monti e selve, si trasfigura in una realtà fiabesca (a partire dalla stessa protagonista, illustrata come un personaggio uscito da una novella di Basile e, in ogni caso, appartenente ad un contesto da letteratura popolare), legata alla fanciullezza del poeta (va sottolineato che l'ambiente della lirica è il paesino di Penta, che gli aveva già ispirato 14 sonetti in lingua):

---

[25] Ibidem.
[26] È il titolo del libro di A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, cit., nonché di una celebre lirica di Ernesto Murolo.
[27] F. BREVINI, *Dialetti e poesia del Novecento*, cit., pp. 3172-3.

Tanno veneva ‘a Serpa int’ ‘o curtiglio,
che cuntava: “Nnce steva ‘nu rignante
ca teneva a ‘nu figlio; ma ‘stu figlio
‘na vota fuie pigliato d’ ‘e brigante…

Ca screvettero ‘o Re: Manna ncuntante,
ciento ducate… e nu’ piglià cunziglio.[28]

Contestualmente all’atmosfera fiabesca e popolare, vi è il disporsi della lingua in una «*medietas*»[29] stilistica, tale da rendere la poesia dialettale erede diretta del *sermo humilis* o *familiaris* e, comunque, contraddistinta da un *ornatus facilis*. Galdieri rende questo adottando la «voce di una vera umanità»[30], altro modo d’intendere la sincerità d’espressione (per quanto generica possa essere tale locuzione) e la partecipazione ad un ambiente imperfettamente borghese e premoderno, come Brevini l’ha definito.
Basta leggere la prima lirica della raccolta per avvedersi dell’anomalia di Galdieri all’interno del panorama poetico napoletano del tempo. Se ne riporta la prima strofa.

… E pe’ me ‘o Signore ha scritto
‘nu destino ‘ntussecuso.
- “Chesta è ‘a stoppa, tie’. – m’ha ditto –
Fila!” E nun m’ha dato ‘o fuso.[31]

Prima ancora che una dichiarazione di poetica, il componimento sembra un supplemento alla prefazione, un ulteriore rimarcare il destino avverso (‘ntussecuso) assegnatogli dalla vita, e un vissuto contraddistinto da quel travaglio di cui già si scriveva (sebbene il poeta lo attenui in virtù di un tono umoristico e quasi divertito).
Al di là delle vicende biografiche, ciò che risalta è un io che manca di slancio verso l’esteriorità, solitamente permeata di una sensualità quasi tattile (atteggiamento che, al contrario, è tipico del Di Giacomo), per chiudersi in una sfera meditativa tutta privata, al limite dell’autoreferenzialità. L’impianto allegorico, inoltre, è quello dell’*exemplum*, sebbene, nel caso specifico, non vi sia nessuna intenzione di renderlo esemplare. Questo atteggiamento di lì a qualche anno porterà ad uno stile tipicamente galdieriano, contraddistinto da un tono

[28] *‘A “Serpa”*, *P14*, p. 172.
[29] Si veda ancora, nel paragrafo specifico, F. BREVINI, *Una poesia della* medietas, in ID., *Dialetti e poesia del Novecento*, cit.
[30] R. GALDIERI, *Prefazione* in, ID., *Poesie*, cit. p. X.I.
[31] *E pe’ me*, *P14*, p. 15.

più dichiarativo e prossimo alla massima sapienziale, se non addirittura all'aforisma. Il mito classico qui subisce un drastico abbassamento e perde tragicità per fare spazio all'ironia: se l'atto del filare, in riferimento al fato, è tradizionalmente legato alle Parche, qui è affidato all'uomo stesso, incapace, per altro, di trarne giovamento, poiché il Signore, in questo caso, ha provveduto a fornire solo la matassa (*'a stoppa*), senza il fuso. Non è immune da quel fatalismo e da quella rassegnazione tipica del carattere partenopeo, ma non è mai lamentevole Galdieri, piuttosto riesce a smussare le amarezze e le umiliazioni quotidiane con quel pizzico di ironia e di spensieratezza che parimenti non difettano allo spirito napoletano:

> L'anima napoletana del resto è così fatta: ha una natura sfingea; e vi fa masticar amaro imbeccandovi un cioccolattino.[32]

Come spesso capita nella poesia del Nostro, sembra di assistere ad un siparietto drammatico, talvolta con personaggi ben tratteggiati, vividi, e con frequenti scambi di battute a rilanciare il ritmo dell'azione. Una poesia in presa diretta, prossima al teatro, come del resto avveniva per alcune opere del Di Giacomo o anche del Russo.
Le forti cesure e le continue interpunzioni restituiscono le pause dell'azione, laddove vi sono dialoghi e scene, o il compimento di un pensiero attraverso le sue fasi ragionative, pieno di sottintesi, esitazioni, dubbi: una didascalia sotterranea che allenta o accelera il ritmo, indipendentemente dal metro.

> Se nell'opera poetica di Galdieri trascuriamo quella parte, abbastanza considerevole, del suo primo volume di *Poesie*, nella quale egli ricalca le orme di Di Giacomo e canzonetteggia un po' troppo, e ci facciamo ad analizzare quella in cui si fa luce la sua originale personalità di artista, noteremo subito la profonda diversità del suo mondo poetico digiacomiano. Galdieri è il poeta di quella infima borghesia napoletana, che vive di pubblici impiegucci, di artigianato, di occupazioni varie, aleatorie e spesso difficili a definire, emergendo appena di qualche linea dall'oceano tumultuoso della plebe propriamente detta. Al più lieve soffio di contraria fortuna sempre pronta a riassorbirsi e ridiscioglìersi in esso.[33]

L'attraversamento di Di Giacomo avviene gradualmente, rinunciando tuttavia subito ad effettate armoniche del verso e al soverchio affinamento lirico che l'avrebbero reso epigono o

---

[32] E. PALMIERI, *La poesia di Rocco Galdieri*, «La diana», n. 3, 1915, p. 15.
[33] A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ottocento napoletano e oltre*, cit., p. 54.

poco più. Se il primo Galdieri talvolta «canzonetteggia» lo fa pur sempre in un ribaltamento di quanto fin lì acquisito dalla lirica napoletana, senza scivolare in patetismi stereotipati. Ne sia testimonianza una delle liriche più fluide e vibranti del libro, sotto l'aspetto prosodico, e più riuscite nel restituire, in un impressionismo pittorico e musicale (in particolare la prima strofa), uno scorcio inconsueto di Napoli:

> Lucene 'e titte pe' ddò ll'acqua sciùlia
> e l'aria addora pecchè 'a terra addora…
> 'Na figliola, currenno, 'ncopp' a 'n'asteco,
> sponta 'nu panno e ll'ate 'e lasse fora…
>
> Ma tutt' 'e vvote c'aggio visto Napule
> 'nfosa e lucente, dint'a primmavera,
> nun aggio ditto maie: Putesse schiovere!
> Pecchè vedevo a te: 'nguttosa e allera!...[34]

Dal confronto con una delle più celebri liriche digiacomiane, *Marzo*, con tema e motivi simili, si possono cogliere sostanziali differenze stilistiche e, si direbbe, differenti visioni del mondo.

> Marzo: nu poco chiove
> e n'ato ppoco stracqua
> torna a chiovere, schiove,
> ride 'o sole cu ll'acqua.
>
> Mo nu cielo celeste,
> mo n'aria cupa e nera,
> mo d''o vierno 'e tempesta,
> mo n'aria 'e Primmavera.
>
> N' auciello freddigliuso
> aspetta ch'esce 'o sole,
> ncopp''o tturreno nfuso
> suspireno 'e vviole.
>
> Catarì!…Che buo' cchiù?

[34] *Chiove*, *P14*, p. 185.

Ntiénneme, core mio!
Marzo, tu ‘o ssaie, si’ tu,
e st’ auciello songo io.[35]

L’universo in costante vibrazione, una rispondenza panica tra uomo e natura sono le cifre di Di Giacomo: è l’inebriante desiderio di sciogliere la realtà circostante in un «suono cosmico»[36] che raccolga ogni timbro e ogni accento del creato, ogni repentina metamorfosi dello stato delle cose, in perenne divenire (come dimostrano le irrequiete fasi di cambiamento atmosferico), tradotti in una frenetica accelerazione e variazione ritmica, con l’ausilio di un settenario mobile e lieve.

L’analogia tra lo stato d’animo del poeta e la volubilità climatica pone la lirica nel solco di una temperie impressionista, non esente da ammiccamenti ad un «Leopardi idealmente melico»[37] (riprendendo una locuzione che Pasolini conia per la poesia *Arillo, animaluccio cantatore*).

Laddove «l’auciello freddigliuso» di Di Giacomo «aspetta ch’esce ‘o sole», Galdieri afferma con perentorietà la sua presa di distanza da tale desiderio. È piuttosto evidente come Galdieri cerchi di assecondare un tono colloquiale, nonostante una certa liquidità di accenti, che caratterizza in particolare la prima parte. Anche qui si stabilisce un’analogia tra il clima e una figura umana (in questo caso non il poeta, ma una figura femminile che s’intuisce da pochi gesti, senza altra descrizione, se non il contesto in cui si muove: eppure il quadro è piuttosto vivido). Ma non vi è abbandono incondizionato alla malinconia: una sottile ironia si erge dal dettato a mo’ di argine, sorretta dall’ossimorico valore attributivo riservato, nel finale, alla «figliola», «‘nguttosa e allera». Più che aprire un dissidio interiore, la perentorietà dell’esclamazione e i successivi puntini di sospensione (a loro volta un’insolita contraddizione, fin nella punteggiatura), sembrano dissipare ogni velo di malinconia, producendo un’inattesa distensione. Se si escludono le canzoni incluse nel volume, tra le altre liriche che appartengono ad una *koiné* ancora in parte digiacomiana si annoverano: *Sempe!... Sempe!...*, contraddistinta da uno stile più sognante, che sottrae corpo alla donna, qui dalle fattezze eteree, impalpabili; *Notte d’Austo*, dall’andamento cantilenante e piuttosto cascante (in ragione dell’adozione del senario), nella quale si accampano tutti gli stereotipi della canzone napoletana: la notte serena, l’amata affacciata al balcone…; *‘E palummelle*, in cui è riproposta in maniera piuttosto patetica la rima cuore-amore.

---

[35] S. DI GIACOMO, *Marzo*, in ID., *Ariette e sunette*, cit.
[36] P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. XXIX.
[37] Ibidem.

Tuttavia la vicenda amorosa nelle poesie, come nelle canzoni, di Galdieri non si traduce in un pacificato appagamento: l'io poetico non è (quasi) mai ricambiato e il sentimento d'amore è sempre unidirezionale, provocando una mai sedata sofferenza (in questa lirica, in particolare, comincia ad intravedersi quella contemplazione della morte e quel *cupio dissolvi* che caratterizza l'intera produzione galdieriana). Sotto questo aspetto siamo lontanissimi dall'eclettismo esuberante di un Bovio, dal lirismo oleografico e rassicurante di un Murolo, dalla sensualità digiacomiana, e dall'attenzione verso gli ultimi, i diseredati tipica di un Ferdinando Russo. Tra il filone aulicizzante dei primi (sulla scorta, ovviamente di Di Giacomo) e quello plebeo, si inserisce Rocco Galdieri, «difficile da inquadrare nell'uno o nell'altro gruppo, e tuttavia voce di grande rilievo nel quadro storico complessivo della poesia napoletana del primo Novecento».[38]

Un tratto distintivo della poesia galdieriana, anche quando «canzonetteggia», è il rovesciamento finale, un colpo di scena, più stilistico che narrativo, decisamente anti-lirico, tale da ribaltare tutto quanto ha fin lì assunto: un atteggiamento che può ricordare talvolta quei cinici smascheramenti della maniera romantica, quelle freddure tipiche della lirica di Heine[39], dal quale non è distante nemmeno col suo indugiare intorno al motto morale e all'aforisma, genere che pian piano Galdieri verrà privilegiando[40]. Così come Heine fu un punto di raccordo tra il romanticismo e il realismo, in un contesto storico che vedeva l'Europa nel pieno di una serie di grandi trasformazioni politiche e sociali – lo scrittore tedesco incarna questi mutamenti, vivendoli non senza contraddizione: la simpatia per il socialismo saintsimoniano, prima, e per Marx, poi, in virtù di frequenti rapporti con il filosofo del comunismo, ma anche l'irresistibile desiderio di una vita voluttuosa, le esperienze salottiere, il fascino esercitato su di lui dalla figura dell'«Empereur» Napoleone…[41] – allo stesso modo Galdieri è una cerniera tra la lirica *fin de siecle* digiacomiana e un disilluso atteggiamento

---

[38] E. MALATO, *La letteratura dialettale campana*, cit. p. 269.

[39] Oltre alla lirica del grande poeta di Düsseldorf, va considerata la sua produzione in prosa, come, ad esempio, *Ideen. Das Buch Le Grand* (H. HEINE, *Idee*, trad. di M. e E. LINDER, Garzanti, Milano, 2000 [1984]). Sebbene Tilgher non ne abbia esplicitato il nome, è intuibile, nel suo accenno alla letteratura tedesca come pietra di paragone per gli aforismi e le sentenze di Galdieri, un riferimento ad Heine (si veda A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, cit., p. 59). È più esplicito nella sua analisi E. PALMIERI, *La poesia di Rocco Galdieri*, cit., p. 13, individuando in Heine una sicura matrice dei versi galdieriani: «Penserete allo Sterne più puro e maliziosetto talora, o all'Heine più fisico e tragico». Elpidio Jenco quando scrive che «Rocco Galdieri è moderno e umorista» non si discosta da tali conclusioni (cfr. E. JENCO, *Rocco Galdieri*, cit., p. 115).

[40] Uno dei primi contributi italiani su Heine è firmato da Benedetto Croce, un paio d'anni dopo la pubblicazione del secondo libro di poesie di Galdieri: B. CROCE, *Heine*, in ID., *Poesia e non poesia*, Laterza, Bari, 1942 [1923].

[41] «Heine non sta a chiedersi come esca il proletariato da questa "rivoluzione". Della classe proletaria egli non si occuperà mai fino a una totale identificazione, che nel suo caso sarebbe stata fittizia. Come classe gusto formazione mentalità, Heine è un borghese» (I. A. CHIUSANO, *Heinrich Heine. La vita. Profilo storico critico dell'autore e dell'opera*, in H. HEINE, *Idee*, cit, p. XXIII).

«crepuscolare, piccolo borghese, autunnale».[42] Questo ribaltamento al limite della demistificazione è palese già nelle liriche più antiche e meno mature. Si veda per esempio la stessa *Notte d'Austo*, nella cui strofa conclusiva, dopo un lirismo piuttosto convenzionale, si registra un rovesciamento assiale del sentimento amoroso, raggiunto attraverso minime esitazioni, sospensioni, una punteggiatura che comincia a farsi ossessiva e a prendere il sopravvento sulla costruzione della frase:

> Si tu… t' 'o penzasse…
> che… passano ll'ore;
> e i' stongo, ogne notte,
> scetato, p' 'ammore…
> Murisse 'e calore,
> pe'… nun me vedè![43]

Non v'è dubbio che gli ultimi due versi sortiscano anche uno straordinario effetto di ilarità, proprio in ragione del compiuto ribaltamento. Di componimenti che presentano caratteristiche simili ve n'è un ampio campionario e risulterebbe davvero impensabile elencarli tutti. Tuttavia è utile analizzarne qualcuno, a mero titolo esemplificativo. *L'oro e 'o sole* è spiazzante nella prima parte, tanto da sembrare una risposta preventiva ad una celebre canzone di Libero Bovio, *'O paese d'o sole*:

> 'O Sole nun è d'oro, figlia mia,
> né dinto vierno, né dint' 'a staggione.
> Nun credere a chi conta 'sta buscìa;
> nun sentere a chi canta 'sta canzone.
>
> Rispunne a chi te dice 'sti pparole:
> - "'O sole nun è d'oro! 'O sole è… 'o Sole![44]

Il procedere apofatico è già spia di uno rifiuto dei modi celebrativi ed entusiastici della napoletanità. Si pensi a tal proposito anche ad un altro componimento che si fonda sul categorico e sfacciato rifiuto di ogni affermazione: *Niente*; il titolo è l'ipostasi del diniego, sebbene, in questo caso, sia la misura di uno atteggiamento di spensieratezza palazzeschiana e

---

[42] F. BREVINI, *Dialetti e poesia del Novecento*, cit., p. 3170.
[43] *Notte d'Austo*, *P14*, p. 91.
[44] *L'oro e 'o Sole*, *P14*, p. 26.

paradossale contemplazione oziosa, piuttosto che la metafisica oggettualizzazione del vuoto e del nulla (si è, infine, parimenti distanti dal Montale di *Non chiederci la parola*):

> E 'sta figliola… ca mme tene mente,
> me spia: Che pienze? E i' le rispongo:
> Niente!
> […]
> Quanno turnammo tutto amor cunzente,
> che s'è cunchiuso?... Che s'è fatto?
> Niente!
> […]
> Tuleto è accussì bello chino 'e ggente…
> Ma i' che cunchiudo che cammino?...
> Niente![45]

Tornando a *L'oro e 'o sole*, è evidente che Galdieri si ritrae con discrezione e soprattutto disillusione dalla *laetitia* spesso clamorosa della città, ergendosi a modello, invece, di *tristitia*[46] e malinconia. La canzone è avvertita come un tranello, una mistificazione della realtà, accomunata alla «buscìa». In un colpo solo il poeta porta a compimento una doppia demistificazione: riporta il sole alla sua datità, infierendo con una tautologia mortificante, e nel contempo sveste la canzone di ogni verità e capacità di raccontare il reale. Quasi un oltraggio a Napoli. Il tono colloquiale, confidenziale, infine, corrode ogni sentimentalismo e lirismo, depauperandolo dal punto di vista stilistico. Galdieri punta ad azzerare quanto fin lì la lirica napoletana ha acquisito. Ciò che resiste di antico è lo scheletro formale: come poi meglio vedremo, il poeta non è mai riuscito a reinventare la struttura metrica, muovendosi entro confini convenzionali (ma agendo, al loro interno, con sciatteria) e non si è mai liberato della perentorietà della rima, che usa sempre.

Una lirica che ci giova a comprendere appieno il *modus poetandi* del primo Galdieri è *L'urdemo ammore*,[47] interessante sia per ricchezza di temi sia per alcuni aspetti stilistici.

Il testo è diviso in quattro sezioni di lunghezza variabile, ognuno con sue misure metriche e strofiche. L'inconsueto, l'inatteso erompe fin dal primo verso «Ch' hê fatto n' 'o può credere» e infonde una carica di energia al poeta, difficilmente riscontrabile altrove. Fin dal titolo, ci si muove in un tema che sembra tipico della lirica napoletana, l'amore, ma a ben guardare a

---

[45] *Niente*, *P14*, pp. 175-6.
[46] Si veda il già citato saggio R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit.
[47] *L'urdemo ammore*, *P14*, pp.145-153.

Napoli si è sempre celebrato il primo amore, il «tormento antico», che quasi rischiava di porre in secondo piano la donna stessa (si pensi ad un motivo molto popolare come *‘O surdato ‘nnammurato* di Cannio e Califano: «sì stata ‘o primm’ammore, ’o primmo e ll’ultimo sarraje pe’ mme»), ed è quasi impossibile trovare un amore tardo, crepuscolare, se non in Galdieri.
L’intera lirica è pervasa da un’insolita premura nel rincorrere un tempo che sta consumando la stagione della vita (un presentimento, per Galdieri). Per una volta si compie il miracolo dell’amore, ma «sulo a ‘na certa età…», quando non si crede più possibile avere «chella tale femmena». Un’ombra funerea copre, come una nera coltre, la passione tattile della lirica, facendo da contrappunto all’amore:

E quanne vase… astrigneme
Quanto mme può cchiù fforte…
Voglio pavà c’ ‘a morte
‘sta schiusa ‘e ggiuventù!

È un amore che consente al poeta di affrontare prove impegnative («c’avessa camminà nuttate sane…», «camminasse p’ ‘e strate cchiù stramane», «i’ camminasse ‘ascuro, ‘ncopp’ ‘o gelo,/ sott’ all’acqua») e per la prima volta è possibile leggere una lirica di Galdieri in cui la passione è trattata senza le briglie dell’ironia: «’Nfin’ a che tengo sango dint’ ‘e vvene,/ addò tu vaie llà vengo, o muorto o vivo!»; «nisciuno, a mmunno, s’è vuluto bbene/ c’ ‘a stessa smania, ca ‘nce conta ll’ore;/ nisciuno, nzino a mo’, tanto s’amaie…». Persino la figura materna viene posta in secondo piano (caso rarissimo nella lirica napoletana), rispetto all’amore per la nuova donna: «e i’ pe’ ‘st’ammore nun ‘a veco maie…»; così come il divertimento con gli amici:

E senza te… ca voglio bene tanto
nisciuna cosa mme fa cchiù cuntento…
I’ stesso mo’ nun aggio a chi da cunto
ca nun me piglio ‘nu divertimento.

Ma primma tu cantave?! E mo’ ‘nu canto!
E si nu’ canto cchiù nne so contento.

La figura femminile in questo caso non ha spessore, è fantasmatica. Di lei sappiamo solo che «cantave» e che è orfana di madre (presumibilmente si tratta di una sciantosa). Siamo, in

questo caso, distanti dai ritratti di cui Galdieri è maestro. Del resto, se da un lato la donna non ha tratti tangibili, dall'altro la smania, la «frennesìa» incondizionata conducono in un clima tragico di *amour à mort*: la morte è evocata più volte nel testo e ne è la vera presenza nettunica, ancora una volta in contrasto con la vulcanicità della passione.

> Da ora in poi la morte sarà la compagna vera e fedele, in attesa. Le altre si dileguano […] e arrivano invano.[48]

La morte, come ho scritto, è tema ricorrente dell'intero corpus poetico galdieriano, il filo conduttore della sua esperienza artistica, talvolta trattato con una ironia, impiegata a scopo apotropaico, a scongiurarne l'avvento. Questo motivo contribuisce a infondere un timbro angoscioso e funereo nella raccolta, a rendere più cupo lo sguardo già malinconico e introflesso del poeta. Sovente è la morte stessa un personaggio o, altrimenti, resa tangibile per traslato o procedimenti metonimici che ne sottraggono quanto in essa è di astratto, offrendole, in cambio, corpo e sostanza.
Lo stesso Galdieri avrà vissuto una significativa porzione della sua vita con la percezione della morte dappresso, quasi un alter ego, un doppio, col quale ha imparato, man mano, a dialogare, procrastinandone, tramite la parola, l'affondo definitivo: scrivere per allontanare da sé l'angoscia, ma vi è anche la ripresa del classico espediente escogitato da Sherāzād ne *Le mille e una notte*: a lei il raccontare salva la vita, a Galdieri rende possibile ingabbiare il proprio carnefice (la morte) in una cifra verbale, in un verso, o, quantomeno ritardarne l'avvento grazie al tributo del dialogo. La vicinanza alla morte sarà tornato utile al poeta anche per sorvegliarla, per poter giocare d'anticipo se il caso l'imponeva, come talvolta alcuni suoi versi suggeriscono.
L'ossessione della fine non tarda a manifestarsi: dopo la poesia incipitaria, che introduce il tema del destino, il tono fiabesco di *'E lluce-luce* conduce, pian piano, il lettore in prossimità di un incubo:

> Cielo! Vi' quanta e quanta luce-luce
> Ca lucene p' 'o lémmeto stasera…
>
> E 'nce steva 'na vota 'nu rignante
> ca teneva 'nu manto 'e ll'Uriente,
> ch'era 'o cchiù ricco 'e tutte ll'ati mante.

[48] M. VINCIGUERRA, Prefazione, in R. GALDIERI, *Le Poesie (prima parte)*, cit., p. 12.

Comme luceva! […]

Ma… luceno cchiù assaie ‘sti lluce-luce
ca luceno p’ ‘o lémmeto stasera!...[49]

Ancora una volta si parte da un’ambientazione rurale con lucciole e limiti campestri (lémmeto). La luce è il filo conduttore del componimento ed intorno al tema della lucentezza e dello splendore ruotano due micro-narrazioni di impianto fiabesco (i versi qui sopra trascritti appartengono solo alla prima strofa). Dal vedere si passa al parlare, a raccontare, senza che si percepisca una demarcazione, come se il primo generasse naturalmente il secondo. La luce trova compimento nella parola e le lucciole col loro bagliore aprono il varco alla narrazione fiabesca. Il tono da nenia, ovattato, trasferisce il lettore in un Oriente sognante, dilazionando la conclusione. Il procedere anaforico delle strofe genera però una tensione che sfocia in un finale «gotico»:

Ma n’ata cosa ca luceva tanto
i’ ll’aggiu vista… e nun m’è ‘ndifferente…
Core, n’ê fatto ca n’ê fatto chianto
‘a sera che vediste – tiene ammente? –
accumpagnà ‘na morta a ‘o Camposanto…
‘A ggente, attuorno, tutta quanta ‘a ggente
murmuliava e se faceva ‘e ccruce…
E… ciento torce… annanze ‘a cotra nera,
lucevano cchiù assaie d’’e lluce-luce
ca luceno p’ ’o lémmeto stasera…

Galdieri qui fa un doppio esorcismo: il racconto fiabesco tende a distrarre il lettore, portandolo lungo i sentieri del fantastico e distogliendolo dalla cruda realtà, ma allo stesso tempo questa soluzione sortisce l’effetto di accrescere la tensione, con un colpo di scena finale. Questa dilatazione dei tempi è un procedimento giustificabile con quanto ho detto prima circa l’espediente de *Le mille e una notte* (il poeta si serve sia di una variazione stilistica, operando su diversi registri, sia di meccanismi di tensione narrativi: in questo caso assimilabili ad uno sviluppo dell’intreccio da romanzo gotico): allontanare la morte nel tempo. Ma il finale lugubre (quasi tardo-settecentesco), è anche un tentativo di avvicinare la

[49] *‘E lluce-luce*, *P14*, pp.17-8.

morte nello spazio, traendo vantaggio dal fatto di riconoscerla per mezzo di un ossessivo vedere, scrutare ciò che la rappresenta: il funerale, il feretro, il cimitero, i fuochi fatui... In Galdieri l'attrazione e il fascino della morte, oltre ad ascriversi alla ritualità profondamente napoletana, costellata di esorcismi, esoterismo e folklore, assume gli aspetti di una vicenda personale, un confronto a due, una sorta di duello che induce il poeta stesso a cercarla, per gabbarla adoperando la scrittura.

La dialettica luce-oscurità è ribaltata nel finale: a ergersi a simbolo di morte è la luce intensa, il bagliore accecante delle «ciento torce», a provocare un effetto straniante e agghiacciante. Se la simbologia di un'abbagliante luce bianca non esclude affatto il rimando al vuoto, all'assenza, alla morte stessa[50] (si pensi alla trasparenza luminosa associata tradizionalmente ai fantasmi, ad una vasta iconografia che ritrae la Morte bianca in volto, come nella cultura europea; o, ancora, si pensi ad alcune culture orientali, dove il bianco è il colore funerario…), a Napoli nella tradizione letteraria di quegli anni sono davvero inconsueto esempi del genere: la luce non può che legarsi, in tutte le sue manifestazioni, a gioia solare, rinascita, effetto pacificatorio.

Un'altra lirica che affronta, intrecciato ad altri, il tema cimiteriale e funebre è *Alleramente…*: il titolo, di concerto con il tono spavaldo e ironico, è in forte stridore con l'oggetto del testo. La forma avverbiale sembra riferirsi precipuamente allo stile scelto per l'argomento, più che ad una vera e propria disposizione d'animo:

> Me ne vogl'ì, cantine cantine,
> pe' copp' 'o Campo, a Puceriale.
> Voglio campà cu' 'e muorte pè vvicine…
> ca nun sanno fa male… […]
>
> Là m'affitto, cu' poche denare,
> 'na cammarella pe' me surtanto.
> Che mme ne 'mporta ca nun veco 'o mare?
> M'abbasta 'o campusanto!
> Amice? No! M'aggia fa chiatto e ttunno:

[50] Nel Leopardi (autore certamente di riferimento per Galdieri) più dantesco, quello dei cinque canti dell'*Appressamento della morte*, il pallore del volto, luci sinistre e l'agghiacciante sbigottimento sono i segnali del funesto avvento. È singolare come il bianco sia unicamente associato al volto e ad uno stato di terrore: «I' mi fei bianco in volto e venni gelo», «Squarciato 'l petto vidi e 'l volto bianco», «or bianco 'l viso». Cfr, G. LEOPARDI, *Appressamento della morte*, in ID. *Poesie e prose*, vol. I, a cura di M. A. RIGONI, con un saggio di C. GALIMBERTI, Mondadori, Milano, 1987.

ll'amice, ogge, so rare.
Sulo… quacche cocchiere 'e Bellumunno. […]

I' nun me voglio piglià veleno…
Addio, canzone, ca so' turmiente!
Voglio sentere 'a pala… int' 'o turreno…
'O chianto d' 'e pariente…
E quanno vene 'a morte 'a parta mia,
faccio 'e ll'esequie ammeno:
M' 'o ffaccio appere… ch'è 'nu passo 'e via![51]

Ritorna la presa di distanza dalla canzone: il verso «addio, canzone, ca so' turmiente» ancora una volta mostra come, agli occhi del poeta, questo particolare genere lirico sia inadeguato ad esprimere un tormento non amoroso, legato ad altre vicissitudini di vita. La canzone non è in grado di dar voce al «chianto d' 'e pariente» o di riprodurre il rumore di una vanga che scava una fossa nella terra.
Nemmeno l'amicizia raccoglie la fiducia del poeta: con gli amici si può al massimo trascorrere una serata per una partita a carte ed una bevuta di vino («Si vene, 'a sera, pe' 'na partita,/ sia benvenuto. 'Nu litro 'e trenta»). Tutt'al più, potrebbe tornare utile un cocchiere dell'impresario funebre Bellomunno[52], in modo da acquisire maggiore confidenza con la morte e trovarsi pronto all'evento.
Un altro componimento espone la stessa tesi: *'O masterascia* (il becchino).

Ma che mme mporta? Ll'ommo pusitivo
Sai chi se tene amico? 'O masterascia.
Ca sì nun po' truvà chi 'o veste, vivo,
tene ammeno chi, morto, lle fa 'a cascia![53]

Per esorcizzarne il terrore, il poeta preferisce sfidare il motivo della sua ossessione, portandosi nei pressi del cimitero di Poggioreale, in modo che «quanno vene a' morte 'a parta mia,/ faccio 'e ll'esequie ammeno». I morti sono i migliori inquilini e la loro presenza basta a riscattare il desiderio, tutto partenopeo, di vedere il mare: «Che mme ne 'mporta ca nun veco 'o mare?/ m'abbasta 'o campusanto!». Si confrontino questi versi con qualsiasi altro testo

[51] *Alleramente…*, *P14*, pp. 57-8.
[52] Come si legge nelle *Note e glossario* al volume: «Bellomunno, noto appaltatore di pompe funebri», p. 293.
[53] *O' masterascia*, *P14*, p. 115.

dell'epoca che faccia cenno al mare, sorta di *genius loci* napoletano e testimone silenzioso di ogni sospiro d'amore (da *Marechiaro* a *Pusilleco* a *'O paese d' 'o sole*, da Di Giacomo a Murolo a Bovio… ma l'elenco potrebbe annoverare diverse centinaia di titoli). Anche questo è un irrispettoso tradimento della tradizione lirica e canzonettistica, nonché l'ennesimo oltraggio alla città.

Condurre una vita appartata – le cui cifre sono precarietà quotidiana e distacco dal mondo – è l'unica risposta possibile al grigiore quotidiano e alle inquietudini che tormentano l'uomo. La ricerca di una condizione prossima all'atarassia o all'imperturbabilità è verosimilmente l'aspirazione massima del poeta. L'allegria è perseguibile affidandosi ad un bicchiere di vino, perseverando in quell'atteggiamento svagato e un po' *flaneur*: «Me ne vogl'ì, cantine cantine», «Vevo e dormo… E nisciuno me 'ncuieta».

> La rinuncia alla vita intensa e piena lascia in fondo alle anime loro un sedimento sottile di amarezza, di melanconia, di rimpianto, che risale a galla ad ogni soffio di vento […].
> Piccola felicità, chela tristezza rassegnata della rinuncia sparge di un non so che di amaro, ma anche fa voluttuosamente e ghiottamente assaporare.[54]

Galdieri sembra ripetere, come farà Eduardo, quel motto che è la napoletana sintesi di epicureismo e scetticismo tutto meridionale, «nun me passa manco p' 'a capa!», preoccupandosi, nel contempo, di fare gli scongiuri. La sua visione della vita è frutto, oltre che di una vicenda personale, della storia del suo popolo, la cui peculiarità è una natura sempre ancipite, un'identità variabile, mal riconducibile ad un ordine di tipo binario natura-cultura, espressione, quindi, di un'ambiguità indecidibile che lo rende spesso incoerente se non inaffidabile.

Quest'atteggiamento contradditorio condiziona il rapporto tra Galdieri e la morte: il poeta non è mai così distante dalle passioni e dai turbamenti, da liberarsi della paura della fine, ma nello stesso tempo persegue, tramite l'ironia ed una saggezza antica, quel distacco che gli renda meno angosciosa l'esistenza.

> E se per saggezza s'intende […] quell'atteggiamento fatto di rinuncia e di rassegnazione, di parziale distacco dalla vita e perciò stesso di comprensione e d'indulgenza verso di essa, Galdieri è il poeta della saggezza […]. In fondo, è una poesia gnomica la sua, che da quella greca differisce perché ventisei secoli di

[54] A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ottocento napoletano e oltre*, cit., p. 55.

> disillusioni e di patimenti non sono passati invano, e lo spirito ne è stato fatto più triste e pensoso.[55]

Per queste ragioni, il turbamento che Galdieri prova nei confronti della morte non sfocia mai in versi tragici: anche nei tratti più cupi, essi conservano quella connaturata leggerezza e baldanza che consente loro di scartare di lato e divincolarsi quando l'angoscia rischia di diventare insostenibile:

> 'Nu remmore 'nfaccia a' porta?!
> Chi sarrà?! Che fusse tu?!
> […]
> «Chi è»? Nisciuno! E 'nu lamiento
> cupo cupo mme risponne…
> Chiove forte; sesca 'o viento
> 'nmiez' 'e ffronne…
> […]
> N'ata vota?! E mò cchiù fforte!
> «Chi è»? Nisciuno! 'Nu lamiento…
> Fosse 'a Morte?![56]

3.4 TRA L'ATMOSFERA *FIN DE SIÈCLE* E IL NOVECENTO. L'ESTRAZIONE «PICCOLO-BORGHESE» E I CONTATTI CON IL CREPUSCOLARISMO.

Una realtà indecifrabile che parla attraverso segni allusivi e misteriosi è il residuo di una poetica tardo-ottocentesca, solo nell'atmosfera. È quanto di temperie simbolista rimane in un autore che si tiene a debita distanza dalla lezione pascoliana e dannunziana e che ha appena percepito il riverbero di una stagione francese mai assimilata del tutto sul territorio nazionale: troppo poco per poter segnare un poeta che vive il dialetto come l'umile opposto all'aulico, la miseria opposta alla ricchezza, e che vive fin troppo sulla propria pelle questa scelta per decidere di abiurare ed aderire a modelli distanti dal suo sentire.

[55] Ivi, p. 58.
[56] *Chi è?*, *P14*, pp. 155-7.

Uno stato di rassegnazione e accettazione della precarietà della vita e del lavoro (quando non addirittura un senso di claustrofobia e di angoscia) emana anche dalle liriche che seguono più dappresso le piccole vicende quotidiane di una Napoli a mezz'aria tra miseria e salvazione. Lo sguardo del poeta non cede mai al bozzettismo e ad un patetismo esteriore, ma conserva un tratto di distaccata obiettività mista a lucida partecipazione. Questo gli consente, da un lato, di misurarsi con il mondo esterno senza infingimenti, evitando che uno sguardo troppo incline all'interiorità ne inquini la percezione; dall'altro, di farne parte, di partecipare a quel mondo, salvaguardando l'umana comprensione, che sottende ogni suo ritratto. La poesia di Galdieri, in particolare quella della raccolta in esame, è sempre sul filo di un difficile equilibrio tra realismo e intima contemplazione del sé, tra sentenza amara e canzone, tra apertura al dialogo e reclusione nelle stanze del pensiero, tra un'atmosfera salottiera *fin de siècle* e un'autunnale *Dämmerung* (quel crepuscolare grigiore), tra un familiare mondo antico, artigiano e contadino, e un alienante e minaccioso progresso urbano.
Laddove nella poesia degli autori di una stagione precedente (in particolare Di Giacomo e Russo) e di quelli a lui coevi (Murolo, Bovio, Nicolardi, Postiglione…), l'emergere di un aspetto stilistico escludeva in buona misura l'altro (si è già visto come in Di Giacomo il momento verista sia piuttosto autonomo nei confronti della produzione palesemente lirica), in Galdieri tali aspetti si compenetrano, coesistono senza contraddizione. In lui non vi è mai tanta tensione lirica da renderlo un funambolo della parola o un termometro sensibilissimo delle vibrazioni del suo io, né tantomeno vi è obiettività in tal misura da farne un realista *tout court*, un registratore del dato esterno. Nella mediazione tra i due atteggiamenti, in attesa dell'emergere del tratto gnomico e sentenzioso, è da ricercare la *quidditas* della raccolta.
La vicenda biografica di Galdieri s'inserisce pur sempre in un periodo storico segnato da veloci cambiamenti sociali e innovazioni tecniche[57] (si pensi alle esposizioni universali che di continuo si succedevano in quegli anni) e minacciato dall'ombra di un'imminente guerra (che influenzerà non poco la successiva raccolta nella direzione di un laconismo ancor più amaro e tetro): è l'epoca di un nuovo capitalismo, non più basato sulla concorrenza, ma fondato sui monopoli, sui *trust*, sui cartelli, che darà vita a miti imperialistici (in Italia la legittimazione avverrà con la guerra in Libia) nonché ad una cieca fede nel progresso e nella tecnologia. L'esistenza del poeta si consuma in una città che vive la contraddizione estrema dello sfarzo dell'alta società (una vita frivola e contraddistinta dall'art nouveau e da un avvolgente gusto decorativo), da un lato, e dello scoppio dell'epidemia di colera, dall'altro, che, segnando

[57] A Napoli giunsero persino i fratelli Lumière, che nel 1898 girarono un corto, *Napoli* (*Naples*), pochi istanti di vita cittadina nei pressi di Santa Lucia, a camera fissa. Questo brevissimo documento fu realizzato appena 3 anni dopo l'invenzione del cinema.

particolarmente la vita delle fasce più povere della popolazione, abbandonate al degrado e alla miseria in modo irreversibile, destinerà Napoli alla dimensione che ancora oggi la caratterizza: città tribolata e vittima di interminabili umiliazioni.

È lo stesso periodo storico che dal punto di vista letterario vedrà pian piano il deflusso delle stagioni simboliste-decadenti da un lato e naturaliste-veriste dall'altro. Gli strascichi poetici dell'800 si disperderanno e renderanno fertili nuovi terreni che si apprestano a raccoglierne l'eredità in una dinamica che tiene in egual conto continuità e discontinuità. Quel simbolismo minore che vive la città moderna e che riesce ad unire il languore, il disadattamento ed una certa rassegnazione, il ripiegamento interiore ad un tratto più prosastico, colloquiale, talvolta contraddistinto dalla cifra ironica, ha di certo lasciato più di una traccia in un poeta come Galdieri che, ironia della sorte, ha convissuto con una malattia che l'accomuna a quei poeti.

Gli oggetti (spesso abbigliamento femminile con lessico francesizzante e «esotico»: la «pulunese», capo démodé, che indossa una giovane donna dei Tribunali[58], la tela d'Olanda, un panno ingiallito che ricopre una cassa con dentro un corredo da matrimonio, mai utilizzato[59]), quartieri che ritraggono realtà talvolta tristi, autunnali, hanno certamente tratti comuni con l'inventario di luoghi e oggetti della poesia crepuscolare. Ma Napoli ha la sua consolidata tradizione letteraria e culturale che esercita ancora un'influenza fondamentale e determinante su ogni poeta nato nella città partenopea in quegli anni. Pertanto, anche nel caso di una *communio* con la poetica crepuscolare, Galdieri approda sì a soluzioni simili, ma provenendo da altre strade ed elaborando in modo del tutto personale. L'influsso diretto, di conseguenza, è da escludere. Se di comunanza si tratta, è da indagare alla luce di un contesto storico che presenta ovviamente tratti comuni in tutti i grandi centri cittadini, Torino come Napoli. Resta pur sempre lo iato che separa la lingua ufficiale, e le sue evoluzioni confluenti nelle varie stagioni culturali e letterarie, dall'alterità del dialetto. Infatti stupisce che la produzione in lingua galdieriana, pur coeva della stagione crepuscolare, si collochi in un quadro culturale e letterario nemmeno minimamente sfiorato dalle correnti del principio del secolo (ma si inserisce in un vago e non meglio definibile contesto post-romantico), indizio di una genesi e maturazione poetica avvenuta nel segno di autori e climi letterari antecedenti all'affermarsi di poeti come Gozzano, Moretti o Corazzini.

Il punto di contatto tra il crepuscolarismo e il Galdieri vernacolare si spiega partendo dalla mutazione di registro che in quegli anni sta avvenendo nella lirica in lingua e dal contemporaneo prosciugamento degli aspetti armonici e fonici (esaltati dal Di Giacomo) che Galdieri compie sul dialetto napoletano.

---

[58] *'A casa senza sole*, *P14*, p. 35.
[59] *'A Cascia*, *P14*, p. 59.

Il passaggio dal clima simbolista ed estetizzante, caratterizzato da accenti aulici e dominato in Italia dalla figura di D'Annunzio, alla poetica crepuscolare si manifesta precipuamente nell'abbassamento di tono e di registro, in virtù dell'atteggiamento distaccato e demistificatorio di Gozzano. Questo nuovo clima culturale pone la lirica di quegli anni, se non in una *medietas* linguistica, quanto meno in una dimensione più prossima al colloquiale e al quotidiano, muovendo verso un avvicinamento tra lingua letteraria e lingua comunemente parlata. Nello stesso tempo, Galdieri ingrigisce il suo dialetto, lo bonifica da quella sensualità coloristica digiacomiana, istituendo tra sé e la materia lirica quel minimo distacco e disillusione che carica di ironia (e malinconia) le sue poesie.
Gozzano, pur conservando una tensione lirica ed inserendosi in un contesto ancora dominato da uno stile alto e da una certa tendenza alla verticalità (potremmo dire, tipico della lirica moderna, se in essa individuiamo la produzione che va dal pre-romanticismo all'intero Novecento), attraversa D'Annunzio: neutralizza e profana in parte la lingua-tempio di lui, consegnandola ad un uditorio più umile. Allo stesso modo Galdieri, pur muovendosi all'interno di una sensibilità ancora contraddistinta da un'incondizionata fede lirica, attraversa Di Giacomo e opera un riassestamento del dialetto napoletano, riconsegnandolo al parlato e azzerando la frattura (che Di Giacomo aveva aperto) tra dialetto poetico, inventato e dialetto della quotidianità. Si tratta, egualmente di operazioni di contrappunto più che rivoluzioni stilistico-formali vere e proprie.
Altro aspetto non trascurabile, nell'indagine del rapporto tra i crepuscolari e Galdieri, è l'appartenenza comune ad un mondo piccolo borghese. L'abbassamento del tono lirico è la spia, sul piano strettamente stilistico e formale, di una trasformazione ben più ampia che riguarda le relazioni dell'individuo col proprio ruolo sociale e la percezione della propria sensibilità. Se nel secolo precedente la scissione insita nella condizione borghese del poeta (sempre in rottura, pur partecipando, infine, della stessa classe sociale) ha trovato costante espressione nella lirica alta (come tendenza stilistica più che come genere), ora con il premere del proletariato da una parte e un'ulteriore frammentazione (quando non polverizzazione) del mondo borghese, dall'altra, si assiste allo sgretolamento progressivo della solidità ottocentesca e al conseguente chiudersi di alcuni letterati nel proprio guscio (la dissoluzione della figura dell'intellettuale e scrittore di professione e la crisi dell'unitarietà dell'io sono l'ulteriore tassello dello sfaldamento irreversibile di un mondo). L'atteggiamento introverso va di pari passo con lo sfaldarsi delle certezze e con l'appartenenza ad una condizione piccolo borghese, che di per sé è già uno condizione liminale, oltre che un peggioramento di quello

status. Da qui l'interesse verso forme e luoghi dell'emarginazione e del degrado, come ritratto di una vita non pienamente vissuta e come emblema dello stato di costante precarietà.
La risposta sul piano letterario a tale mutamento sociale non è la rottura con il passato, ma un intento di recupero, nostalgico e malinconico, di quanto è andato perduto. Pertanto è a partire dalla fedeltà alla lirica appena anteriore che questi poeti creano le premesse del loro modo di poetare. Nessun tentativo di azzeramento, bensì la ripresa di quei modelli che, adattati al nuovo contesto, subiscono un inevitabile distanziamento ironico e una riduzione parodistica.
Persino il problematico rapporto con le proprie condizioni di salute sembra allegare i crepuscolari e Rocco Galdieri.
Se si legge una lirica, tra i suoi vari componimenti sparsi, *Malatella*, s'intuisce quanto prossima fosse la sensibilità, anche per motivi biografici.

> Cu' sta faccia lustra e scesa
> ch'è cchiù ghianca d' 'a vammace,
> malatè, tu mme piace…
> … pe' st'affanno e 'stu tussà![60]

Questa morbosa attrazione per la malattia è l'ultima possibilità di scambio di affetti con chi soffre di un simile male. L'atteggiamento ricorda da vicino quell'attrazione-repulsione del poeta nei confronti della morte.
Pur tuttavia, al di là di questi aspetti comuni, è da rimarcare l'assoluta estraneità di Galdieri al crepuscolarismo propriamente detto. Si tratta di esperienze diverse che hanno tratti e suggestioni comuni unicamente in ragione di un contesto storico simile.
La situazione di Napoli è ben lontana da quella di una città come Torino o da qualsiasi città del Centro-Nord. La sovrappopolazione (Napoli ad inizio '900 contava ben oltre 600.000 abitanti ed era la città di gran lunga più popolosa della penisola), calamità varie (prima di tutti gli effetti dell'epidemia di colera) rendono più fragile un già precario tessuto sociale.
La piccola borghesia napoletana non gode di buona salute. Si tratta di una classe amorfa e priva di identità propria: comprende svariata umanità, proveniente talvolta anche da una borghesia più elevata, apparentemente consolidata e che ora, invece, versa in non facili condizioni economiche. Questa multiforme e disomogenea popolazione vive in un limbo tendente più alla mescolanza col popolo dei bassifondi, anziché all'elevazione a classe solida e dotata di una propria specificità. La stessa febbrile vita di Galdieri, sempre al tavolo da

[60] *Malatella*, *LC*, p. 201.

lavoro per consegnare articoli, pièces teatrali o canzoni, ne testimonia la difficoltà a situarsi in una stabilità economica (eppure il poeta è discendente di una famiglia di medici, il cui status dovrebbe essere garanzia di un'esistenza senza troppe preoccupazioni finanziarie) e ne allarga i confini a non meglio definiti orizzonti. Il popolare e l'alta società a Napoli hanno sempre vissuti intrecci e rapporti fittissimi, contatti quotidiani (se non si conosce il tessuto urbano della città è impossibile comprendere questa anarchica mescolanza tra le classi: l'area più elegante, a ridosso di piazza Trieste e Trento e piazza del Plebiscito, con nei pressi il Palazzo Reale, il Maschio Angioino, il Teatro San Carlo, la Galleria Umberto, il caffè Gambrinus… vive incastonata tra gli storici quartieri popolari, come i cosiddetti *Spagnoli* o il Pallonetto) tali da rendere difficoltoso l'individuazione di precise demarcazioni. In questa contraddittoria anima spuria risiede la cifra più vera di Napoli. La vasta area sociale che si muove in questa regione di contiguità conta una non trascurabile popolazione già ad inizio secolo ed è la fragile ossatura di una città sempre sull'orlo di un collasso.

È a queste persone che Galdieri guarda con la sua poesia, la varia umanità di una città sospesa tra i piccoli drammi quotidiani e il desiderio di una sorte migliore, intrisa di fatalità e disillusione.

> È un mondo, questo di Galdieri, mortificato tribolato umiliato: in guerra continua con le piccole miserie, con le minute angustie della vita, che abbattono e non purificano, l'orizzonte si è singolarmente ristretto agli occhi di queste creature. Si è spenta in esse ogni capacità di violenta reazione, ogni velleità di spezzare le anguste barriere che si stringono loro addosso fino a soffocarle. Quelle barriere, esse le accettano rassegnate, e limitano le loro ambizioni a scavarsi, nello stretto spazio in cui è concessa loro libertà di movimento, una nicchietta nella quale vivere tranquille e dimenticate. Non che quelle creature non amino la vita: l'amano profondamente, anzi, ma dalla vita intensa e piena si sentono separate come da un muro che non hanno forza di superare. […]
>
> Verso questo mondo Galdieri si volge con quella simpatia disinteressata in cui, in fondo, consiste l'arte: egli ne divide i dolori, ne partecipa le gioie, ne soffre le oscure tragedie, ne ammira i silenziosi eroismi, tragedie eroismi anch'essi dall'aria mortificata e contrita, intonata alla grigia umiltà del mondo in cui hanno luogo. Così han vita quelle ammirabili figure poetiche, create con sicurezza, leggerezza e sobrietà di tocco da vero artista, di una verità così piena e concreta, di una così

pungente simpatia umana, mirabilmente inquadrate nell'ambiente che e il loro […].[61]

Il Galdieri ritrattista compone i suoi quadri lirici con vivido realismo e partecipazione, nonché con grande finezza psicologica. Nei casi migliori sembra di assistere in prima persona ad una scena che si svolga davanti ai nostri occhi. La distanza che il poeta pone tra sé e i suoi personaggi è la stessa che divide il narratore verghiano dai fatti narrati. Ugualmente, il poeta è un personaggio che appartiene allo stesso contesto in cui si muovono le figure ritratte, partecipa della stessa loro vita e le osserva. Tuttavia, non di rado, la sua partecipazione lo rende figura attiva e centrale, niente affatto occultata (qui la divaricazione dal verismo verghiano). A volte la visione di una fanciulla gli provoca un moto del cuore al quale il poeta si abbandona, altre volte è egli stesso protagonista di una vicenda quotidiana, tra le pareti domestiche o in una strada cittadina. Non c'è ritratto di vita che non sia pervaso da languore e rassegnazione, che non smascheri la miseria serpeggiante tra le strade di Napoli. Una lirica come *Signurenella* è emblematica di quel mondo che vive in una regione intermedia, senza santi né protettori, abbandonato a se stesso e aspirante ad una diversa condizione, tanto da rinnegare il proprio status:

Vuie site comme a cchi, niente penzanno,
cu' 'e stesse mane soie, se 'ntrezza 'a sciorta!
E i' ve veco passà, se' mise all'anno,
tutte 'e mmatine cu' 'nu guardaporta.
'Nu guardaporta c' 'a cartiera 'nmano,
che v'accumpagna senza dì parola…
Ma se ferma 'a luntano,
quanno è ca vuie trasite dint'a' scola…
Guarda 'nu poco… po'… non ne po' cchiù,
e se ne va chiagnenno e suspiranno:
«Ma 'a pozzo mannà sola?»
Che ghiate a fa… che ghiate a fa a 'sta scola
d' 'o Giesù?[62]

La signurenella del titolo è una ragazza di famiglia modesta, e questo le causa imbarazzo a scuola. Così si lascia accompagnare dal padre, fingendo che si tratti di un guardaspalle,

[61] A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ottocento napoletano e oltre*, cit., pp. 54-5.
[62] *Signurenella*, *P14*, pp. 29-30.

dacché si vanta con le amiche e gli insegnanti che il suo papà «stà… impiegato sopra ‘a Posta».[63] Il poeta è un uomo che osserva a distanza e che non rinuncia alle sue riflessioni, spesso severe. Tutta la lirica ruota intorno al manifestarsi della distanza come fatto costitutivo del vissuto sociale, esprimendo attraverso un gioco di sguardi e rimandi prospettici il distanziarsi e l’isolarsi dell’individuo, ridotto ormai a cellula irrelata, incapace di rapporti che non siano fondati su ragioni di appartenenza sociale: il poeta, presumibilmente non visto, osserva il «guardaporta» che «se ferma ‘a luntano», pur di assecondare la menzogna della figlia, e a sua volta osserva da una certa distanza la «signurenella» che si appresta ad entrare a scuola. Lo sguardo non è uno strumento che ricuce gli spazi, ma è tessuto connettivo della composizione, là dove introduce tre strofe diverse con tre punti e oggetti di osservazione diversi, quasi a mo’ di montaggio cinematografico. L’appartenenza ad una classe sociale minore è motivo di discredito agli occhi di chi vi appartiene e di conseguenza crea separazione e dispiacere.

Gli sguardi sono il tratto distintivo anche di *Figlie d’ ‘a carità* (un modo di chiamare le orfanelle a Napoli). Anche qui è il poeta che osserva, tra l’amarezza per la sorte avversa toccata a quelle creature, e l’insostenibilità della loro ricorrente visione («E’ i’ cagno via pe’ nun ‘e ‘ncuntrà cchiù!»):

> Nun so cchiù ‘e vinte. L’una affianca all’ata:
> ‘A bella ‘e a brutta; ‘a chiatta e ‘a delicata.
> E vanno ‘ncumpagnia; ma stanno sole…
> E nun sanno addò vanno e… sanno ‘a strata. […]
>
> E camminano ll’una appresso a’ ll’ata…
> Tutte c’ ‘a stessa faccia rassignata…[64]

La rassegnazione e la solitudine sono stati d’animo evocati direttamente nella lirica. Ciò che accomuna è la miseria in cui si vive. Ad essa si somma l’umanità e la dignità di coloro che pur intrappolati nel fondo dell’indigenza, dove più si fa cupa la vita, riescono a condurre un’esistenza onesta, come il caso del «poverommo» di una lirica in cui Galdieri rinuncia alla superiorità dell’io lirico per spostare completamente l’attenzione sul personaggio e la vicenda, mostrando doti di narratore sotto il mantello del poeta:

---

[63] Ibidem.
[64] *Figlie d’ ‘a carità*, *P14*, pp. 44-5.

maie ‘nu costume nuovo, ‘a quanno è nnato!
E fa sissantun’anne ‘a fine ‘o mese.
Manco, a Piazza Medina, appeso ‘o chiuovo! […]

‘Na matina, c’avette na giacchetta;
va pe’ metterv’ ‘a mana int’a ‘na sacca
e se truvaie na ciento lire ‘nmano! […]

Ciento lire!? ‘Na carta nova nova…
E se mettette tanto ‘e bbuon’umore,
ca penzaie: «Mo’ m’ ‘a piglio!... E perdo ‘e lume!

Io voglio pruvà ‘o gusto ca se prova
a dicere, ‘na vota, ‘a ‘nu sartore:
Pigliateme ‘a mesura e ‘nu costume!...»

Po’ nce penzaie… Dicette: «Nun è a mia…
Nu’ sta!... chi ‘a perde m’ha bbeneficato.»[65]

La leggerezza non fa difetto al poeta quando propone un confronto tra due vite e due «professioni» distanti tra loro, appartenenti a poli opposti della società. In questo caso la rassegnazione diventa persino elogio della leggerezza e della nullafacenza («l’arta leggia vale non avere un’arte; vivere, cioè, o non esercitando alcun mestiere o esercitandone qualcuno leggero, come quello di *souteneur*», scrive il poeta nella nota d’autore) al confronto di un impegno lavorativo che preclude il godimento della giornata, in sintonia con alcuni tratti del carattere godereccio napoletano. È dunque l’ironia a sostituirsi ai toni grigi: è l’unica via d’uscita e di riscatto per un poeta che mai indugia in toni celebrativi o trionfalistici.

Quann’uno è cuoco a ciento franche ‘o mese
Cu’ ‘na granda famiglia titulata,
mo’ cu’ ‘na bella fella ‘e ggenuvese
e mo’ cu’ ‘na ravosta a maiunese,
tratta cu ‘e mmullechelle ‘a ‘nnammurata. […]

Ma i’ nun so’ cuoco. I’ tengo n’arta ‘e mmane,

[65] *‘O poverommo*, *P14*, pp. 75-6. Dalla nota d’autore: «A Piazza Medina, un tempo, e ora negli angusti vicoli che sboccano sulla stessa piazza, si pratica all’aria aperta il commercio degli abiti smessi», p. 294.

ch'è n'arta leggia; e faccio sempe festa. […]

E sì 'stu cuoco s'ha pigliato… 'o bello…
Che fà?... Fà lusso. Cagnate 'sta vesta.
Ca i' mme cuntento… mme cuntento… 'e chello…
Ca te resta…[66]

L'amore profondo per la vita, come ha tenuto a sottolineare il Tilgher, si manifesta anche in momenti di indigenza e di mancanza. Se «l'arta lèggia» è senza dubbio una condizione estrema in cui ci si bea del dolce far niente in ottemperanza ad un ideale di vita che rifiuta categoricamente il lavoro e ancor di più le responsabilità, preferendo inequivocabilmente lo scialo e gli espedienti, vi sono altre figure che vivono la propria esistenza di stenti con dignità, come accadeva al «poverommo», pur consapevoli di non riuscire mai a raggiungere una stabilità economica. È il caso di Don Peppe che, a settant'anni, prepara con passione elmetti di carta per i ragazzi in occasione della festa di Piedigrotta, non potendo svolgere altri lavori perché invalido: e continua a lavorare fino a notte «pe' nu' ghi suggetto a' figlia…», confezionando con perizia «'nu cemiero/ cu' 'a vesiera a strisce 'e stagno,/ che me pare overo chillo/ ca purtava Carlo Magno».[67]

Altre volte le tribolazioni di queste figure nascono da fattori estranei alla povertà. È il caso di una donna niente affatto popolana, come *Zì Crestina*, la cui ossessione per l'eros e, all'opposto, l'attaccamento religioso rendono simile alla Maria Grazia, protagonista del dramma galdieriano *'E ccose 'e Ddio*.[68] Le preghiere non bastano alla donna, che ha superato i 30 anni ed è ormai condannata al nubilato («tutt' 'a ggiuventù mia senza peccato/ e senza… 'ammore…/ E mò?...// Dopp' 'e trent'anne?!»)[69]. Nulla placa l'ardore primaverile che la domina e quando di sera giunge «'o 'nnamurato d' a nepota», Zì Crestina incapace di resistere al desiderio, si contenta di guardarli entrambi e resta in casa con loro, pur sapendo che la sua presenza eviterà che vi sia tra i due un congresso amoroso.

Una più pacata rassegnazione investe la lirica *'O cecato allero*, in cui un uomo cieco rifiuta l'intervento chirurgico, contentandosi, nella sua fede religiosa, dell'attuale condizione: «si è

---

[66] *L'arta leggia*, *P14*, pp. 95-7. «Fella 'e ggenuvese»: pezzo di carne dalla cui lenta cottura insieme a cipolle e conserva di pomodoro, si ricava un sugo, detto appunto *genovese*, per condire la pasta. «Ravosta»: aragosta. Dalla nota d'autore: «Tratta cu' 'e mullechelle 'a nnammurata: con buoni modi, con vezzi e doni; cibandola», p. 295.

[67] *Don Peppe*, *P14*, p. 113. Pe' nu' ghi suggetto a' figlia: per evitare di dipendere economicamente dalla figlia; cemiero: elmo; vesiera: visiera.

[68] Cfr. capitolo precedente.

[69] *Zì Crestina*, *P14*, p. 180.

ddestino,/ ca pure senza ll'uocchie aggia campà»[70], persuaso dal fatto che il Signore ha così deciso in vece sua.

Con estrema finezza e vivida rappresentazione, Galdieri sa restituire, in uno dei rari casi di esplosione sensoriale, l'atmosfera domenicale in una famiglia piccolo borghese napoletana, profanando il tempio della casa: la cucina. Come accadrà con Eduardo diversi anni più tardi, protagonista della poesia è il tipico ragù napoletano, principe della tavola nei giorni di festa. Anche nel caso di Galdieri il ragù è sinonimo di familiarità ed intimità. A differenza dell'ironico scontro tra marito e moglie della lirica eduardiana («'O rraù ca me piace a me/ m' 'o ffaceva sulo mammà./ A che m'aggio spusato a te,/ ne parlammo pè ne parlà»[71]), in Galdieri la sensualità del piatto rimanda immediatamente al rapporto con l'amata:

> in entrambe le composizioni si avverte la presenza femminile, ma diverso è il ruolo esplicato dalla donna. Galdieri accoppia il ragù al desiderio di stare con la donna amata; in Eduardo alla donna si nega la capacità di saper preparare il classico vitto domenicale del partenopeo […].[72]

Non va trascurato il valore simbolico, sia sul piano psicanalitico che su quello antropologico, del piatto di ziti al ragù, in relazione alla madre e alla donna amata. A tale proposito vi è un'interessante lettura che conduce direttamente al padre della psicanalisi, colpito, in uno dei suoi viaggi, dal popolare piatto napoletano:

> Freud, in una delle sue opere più tarde, *Edipo in cucina*, paragona l'indigestione da maccheroni col ragù all'unione incestuosa con la madre. Non va dimenticato che gli zitoni al ragù, conosciuti nel corso di un viaggio a Napoli, impressionarono profondamente il padre della psicanalisi, che vi scorse una particolare modalità della castrazione maschile ad opera della madre: una sorta di sanguinolento corollario dell'invidia del pene.[73]

La citazione del passo è molto più di una divagazione, dacché vi è un ulteriore elemento nella lirica di Galdieri ad arricchire un quadro già complesso: una «pellecchia» di pomodoro «'ncopp' 'o vraccio» dell'amata sembra al poeta «'na macchia 'e sango»:

---

[70] *'O cecato allero*, *P14*, p. 195.
[71] E. DE FILIPPO, *Le poesie di Eduardo*, Einaudi, Torino, 2004 [1975], p. 165.
[72] R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, cit., p. 329.
[73] M. NIOLA, *Totem e ragù. Divagazioni napoletane*, Pironti, Napoli, 2003, p. 186.

Permettete?
V’ ‘a levo. Comm’è fina
‘sta pella vosta… e comme è avvellutata:
mme sciulia sotto ‘e ddete…
E parite cchiù bella, stammatina.
‘O ffuoco, comme fosse… v’ ‘ha appezzata.[74]

Il rosso del pomodoro è associato al sangue, che nel contempo è passione (il successivo riferimento «‘o ffuoco», sebbene stia ad indicare verosimilmente il fornello, rimanda pur sempre all’amore: si veda, a tal proposito, l’ultimo verso «‘nu vaso c’ ‘o sapore ‘e ‘stu *rraù*»[75]) e, sotto traccia, l’ennesimo elemento ossessivo che riconvoca la morte. La sospensione cui è lasciato il verso «pare ‘na macchia ‘e sango» provoca quasi uno sbigottimento nel lettore, lo stesso che sembra vivere il poeta. Anche in un quadro felice di una quieta domenica ad ora di pranzo (la lirica è prossima ad una scena teatrale, per come si svolge la vicenda, quasi sotto ai nostri occhi) Galdieri inserisce un elemento perturbante. La diversità di questo testo rispetto al resto della produzione risiede nel felice tocco del poeta che rende tangibile, tattile, viva nei versi un’intrigante composizione sensoriale. Il colore acceso del pomodoro, che trova riscontro anche nel fuoco del fornello e nella pelle «appezzata» della donna; l’odore del ragù che invade la casa; la pelle fina e vellutata della donna sfiorata dalla mano del poeta… compongono un sensuale tripudio di sensi che esplode nella descrizione del ragù, solo intuito dall’olfatto da segugio dell’autore, e subito in grado di risvegliare l’appetito:

I’ mò, trasenno ‘a porta, aggiu sentito
ll’addore d’ ‘o rraù. […]

Chiù ccerto ‘e che, so’ maccarune ‘e zita.
L’aggiu ‘ntiso ‘e spezzà,
trasenno ‘a porta. E ‘overo? E s’è capita
tutt’ ‘a cucina d’ogge: So’ brasciole;
so’ sfilatore ‘annecchia.
Niente cunzerva: tutte pummarole
Passate pe’ ssetaccio…[76]

---

[74] *Dummeneca*, *P14*, p. 20.
[75] Ibidem. Vaso: bacio.
[76] Ivi, p. 19.

L'olfatto apre anche un'altra lirica, *'O ccafè!* («Quanno saglie 'st'addore, s'è capito/ ch'è trasuto 'a pruvvista pe' 'nu mese…»[77]), che tende ad una rappresentazione convenzionale di una famiglia in cui il marito è «faticatore» e la donna si concede voglie (di donne indolenti il libro è pieno). I sensi diventano materia lirica, al servizio dell'amore, nel componimento *L'addore*. Il poeta si figura cieco e prova a immaginare il mondo a partire da tale mancanza. Si privilegia l'olfatto, dopo un lento percorso: «si fosse nato…/ - 'nzarvamiento 'e chi sente – cecato.// Pure, sentesse 'o Sole 'ncopp' 'e mmane…/ E 'nfaccia!... E 'nfronte a me!.../ […]i' m'affigurarrìa pe' chello ch'è./ Comme… sentenno 'a voce… 'a voce sulamente… 'e mamma mia/ […] dico… c' 'a vedarrìa!». Sensazioni tattili, uditive danno ugualmente certezza al poeta. È invece l'olfatto a disorientarlo:

> Ma… sentenno 'a vicino,
> n'addore 'e rosa, i' nun capesse cchiù…
> Si fosse i'… che io m'accosto a 'nu ciardino…
> O si fosse ch'a me… t'accuoste tu![78]

3.5 IL RAPPORTO CON IL TEATRO. LA FIGURA FEMMINILE.

Ciò che accomuna la poesia di Galdieri alla tradizione letteraria napoletana di quegli anni è la dimensione teatrale. Lo sviluppo del dettato non di rado è prossimo ad una stesura drammatica, ad un bozzetto, in cui più personaggi e voci dialogano con gesti e finanche in presa diretta, tramite brevi intermezzi di dialoghi. Anche il *setting* delle poesie rimanda ad una didascalia arricchita: anticipa luoghi, sfondi, oggetti che assorbono la vicenda e la caratterizzano. Si è detto delle interferenze in Di Giacomo tra il poeta e l'uomo di teatro (ai quali va aggiunto anche il novelliere) e di come talvolta alcuni suoi libri di poesia diventino opere drammatiche.

Nel Galdieri delle poesie anteguerra questo interscambio è ugualmente fitto, sebbene non così immediato come in Di Giacomo. Si è già scritto della figura di *Zì Crestina* e delle sue analogie con la protagonista di un successivo dramma galdieriano. Ciò che più interessa, però, non è il ritratto di un personaggio e la sua trasposizione in un dramma, quanto, piuttosto,

[77] *'O ccafè*, *P14*, p. 47.
[78] *L'addore*, *P14*, pp. 79-80.

l'oscillazione del dettato poetico tra il riverbero interiore e l'assecondare lo sviluppo, la trama di una vicenda: nelle liriche galdieriane si è di fronte a vere e proprie storie, raccontate (prediligendo il poeta un procedimento narrativo) o mostrare (con l'ausilio del discorso diretto che evoca una dimensione drammatica).
Lo svolgersi delle situazioni sotto i nostri occhi provoca uno slittamento continuo tra la diegesis e la mimesis, investendo anche la prospettiva, oltre alle mutate modalità di accoglimento, del lettore, che all'improvviso si ritrova di fronte ad un teatro scritto. Molto spesso queste caratterstiche espressive coesistono all'interno dello stesso componimento. La palese refrattarietà del verso galdieriano a sprigionare un di più di informazioni tramite la dominante prosodica e fonica (con eccezion fatta per la consueta rima), propria della poesia, implica un diverso orientamento del dettato verso procedimenti narrativi ed espedienti scenici: più che la partitura fonica e la giacitura sintattica, ciò che maggiormente arricchisce e, nel contempo, complica la rilevanza semantica del testo è appunto l'interferenza con la sfera teatrale e l'andamento, non di rado, narrativo. Sebbene la suddivisione dei generi sia convenzionale e talvolta i confini meramente approssimativi e facilmente valicabili, resta nella lirica di Galdieri un'evidente disposizione a trattare il verso come la cellula costitutiva di una partitura drammatica.
L'effetto scenico e l'impianto narrativo si vedono entrambi nella lirica *'A cuperta*. L'incipit, sostenuto dall'imperfetto, col suo incedere piano e regolare ne fa a pieno titolo una narrazione in rima, una sorta di ballata popolare in cui vi è un tema conduttore e persino un ritornello con *variatio* («E steva sempre c' 'o telaro 'nzino;/ ma menava 'nu punto ogne mez'ora…/ e sta cuperta nun ferneva maie»: di nuovo il tema del filare, come nella lirica incipitaria della raccolta, stavolta con l'affaccendarsi di una novella Penelope, non più amata fedele, ma donna ben disposta al tradimento):

E steva sempe c'o telaro 'nzino;
ma menava 'nu punto ogne mez'ora.
Faceva ammore cu' don Pascalino
ca nne teneva rrobba 'a parte 'e fora!
Ma s' 'a ntenneva cu' nu *milurdino*,
ca, 'na sera, 'nu poco fatto a vvino,
for' 'a loggia 'astrignette e s'a vasaie…[79]

[79] *'A cuperta*, *P14*, p. 83. 'Nzino: sul grembo. S'a vasaie: la baciò.

Nel contempo si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un prologo, con tre personaggi di una commedia. Infatti la vicenda si sviluppa, intercalata da momenti di dialogo in presa diretta:

> «'A ncignammo 'a 'nu prossimo festino!»
> Strillaie, cu ll'uocchie a zennariello, 'a gnora…
> «Ma i' credo, - rispunnette 'on Pascalino, -
> ca quanno è tanno manco è ppronta ancora…»
> «Chi 'o ddice? – se n'ascette 'o *milurdino*, -
> Chello ch' è fatto è già 'nu cupertino,
> e p' 'a coperta nun ce manca assaie!»[80]

La facilità di comporre un dialogo a tre voci è dovuta evidentemente alla significativa esperienza teatrale dell'autore. Di certo Galdieri trae giovamento anche dal suo modo d'intendere e di adoperare il dialetto, lingua umile e colloquiale, e di conseguenza già disposta ad aderire ad un modello di scrittura che trovi immediato riscontro sulla scena e che si orienti ad un pubblico medio. Altre volte, alcuni momenti di vita quotidiana sembrano strappati alle quinte e riportati in tutto il loro impatto drammatico in un testo lirico:

> - Zitte, guagliune. Tutte 'e piccerille
> venessere cu' me. Mammà s'addorme…
> E nun se po' addurmi pe' bbia d' 'e strille.
>
> Si mme date 'na forbice e 'nu foglio,
> i ve rentaglio 'e stelle.
> Bravo. Accussì…[81]

Lo stesso componimento *Don Peppe*, che di lirico ha veramente poco, riporta il lettore odierno ad un impianto scenico tipico del teatro d'Eduardo. Il testo si apre con una precisa indicazione temporale, dal forte sapore didascalico tanto da tradirne la vocazione drammatica. Sembra che il verso non abbia nessuna urgenza di scandire un ritmo dalla marcata intonazione musicale: «Mezanotte. 'O farmacista/ 'nchiude e passa…/ e 'on Peppe Quaglia,/ 'nmiez' e carte culurate,/ taglia e 'ncolla, 'ncolla e taglia».

---

[80] Ivi, p. 84. Cu ll'uocchie a zennariello: ammicando.
[81] *'O 'ntrattieno*, *P14*, p. 77.

Alla realistica descrizione delle azioni dell'uomo, del suo lavoro con gli elmetti di carta, dell'ambiente in cui vive, si intercalano brevi dialoghi tra don Peppe, intento nella sua occupazione, e alcuni passanti, di sua conoscenza, che lo vedono, indefesso, sulla «seggia» a tagliare carta e incollare nastri:

> Neh, don Pè? – fa 'o farmacista
> - Quante songo, pe' ssapè?
> - Cu' cchist'ato ca fernesco,
> - fa don peppe – vintitrè. […]
>
> - Neh don Pè? – fa o putecaro –
> Che se dice? Che s'è fatto?
> - cu' cchist'ato ca fernesco,
> - fa don Peppe – vintiquatto.[82]

L'elemento teatrale è rafforzato da un ulteriore fattore: la prospettiva dell'io lirico, una sorta di spettatore privilegiato, quasi seduto in prima fila in platea. Quando non ripiega su se stesso, l'atteggiamento del poeta, come voce tra il popolo che ben conosce, è in realtà quello dell'attento osservatore di tutto quanto accade intorno a lui: scruta, emette sentenze e giudizi, tanto da poter essere confuso con un uomo incline agli «inciuci». Del resto è tipicamente meridionale la consuetudine di trascorrere i pomeriggi sull'uscio di casa, affacciati direttamente sulla strada ed osservare i passanti: si pensi, a tal proposito, ad un componimento come '*E ssemmente*, in cui il poeta, tramite i gusci di semi, noci, nocciole ('e ssemmente, appunto), lasciate da una bella ragazza sulla strada, riesce a ricostruire il percorso fatto da costei e l'appuntamento con qualche giovane appena consumatosi (una variazione e aggiornamento del tema di Pollicino).
Il poeta è a metà strada tra un voyeur e un amico che mette in guardia da certi comportamenti equivoci, riservandosi anche un paternalistico rimbrotto finale: egli è uno dei personaggi, ma nello stesso tempo è anche il nostro occhio. Dovremmo dar credito ad Eduardo, quando definiva Napoli una città di per sé teatrale e i Napoletani altrettanti guitti e attori, quasi geneticamente, e dovremmo quindi riconoscere nel punto di osservazione dell'io lirico quello dello spettatore di fronte ad una scena vissuta nei vicoli della città (il lungo componimento '*O cinquanta* è una rassegna di caratteri, in dialogo tra loro e ognuno intento nelle proprie faccende, tale da costituire davvero la base per un atto drammatico e, ancor più, per una serie

[82] *Don Peppe*, *P14*, pp. 111-2.

di sequenze riprese da diverse angolazioni: quasi un montaggio cinematografico). Il poeta diventa personaggio-spettatore e lo svolgersi di una vicenda sotto i suoi occhi ne acquista in verosimiglianza (perché il nostro punto di vista è necessariamente il suo), generando quel passaggio dalla diegesi alla mimesi, come ho già osservato. È lo stesso gioco di sguardi di cui si è detto a proposito di *Signurenella*.

L'interferenza con la scena è vieppiù evidente, ad un lettore di oggi, di fronte al testo *Penzame, guappo*: il clima è quello della sceneggiata (il vico, la catena d'oro simbolo dell'uomo d'onore, gli spari…), col poeta e il guappo uniti da un amore comune che potrebbe condurre il primo, per vendetta, alla tomba. Galdieri, come di consueto, non aderisce mai completamente ad una forma, ad un genere o a stilemi precostituiti, così la sua personale *guapparia*[83] si risolve in uno sberleffo, che forza i limiti della sceneggiata a tal punto da renderla inverosimile. Infine, a completare lo stravolgimento della forma, è la vittoria morale del poeta in virtù di un atteggiamento al contempo ironico, ma anche spavaldo e deciso nell'affrontare la morte (atteggiamento, quest'ultimo, non nuovo in lui).

Se in alcuni casi è la donna ad essere causa di tensioni e contrasti tra due uomini (*Penzame, guappo*), il più delle volte è lei stessa l'antagonista del poeta, il *tu* con cui l'io si confronta e non di rado si scontra (con ironia e bonomia). La figura femminile, nelle poesie come nelle canzoni, è spesso una *Sciaguratella*, raramente una donna di casa: è molto bella, di solito vanitosa, intenta alla toletta, ma incapace di attendere alle faccende domestiche e, quindi, agli occhi del poeta, inaffidabile e forse infedele:

> Mo' 'mbarcone; mò 'nnanz' 'o specchio;
> mò sdraiata 'ncopp' 'o divano… […]
>
> E sì bella! Sì accussì bella,
> c'uno… t'ha da guardà pe' 'ncanto…[84]

L'occhio del poeta la osserva con aria di rimprovero mista a compiacimento per il suo atteggiamento intimamente femminile (si pensi anche alla ragazza della poesia *'E ssemmente*).

[83] È il titolo di una celebre canzone di Libero Bovio, poi diventata matrice delle successive sceneggiate cinematografiche e teatrali che hanno contraddistinto tanta deteriore produzione scenica napoletana.
[84] *Sciaguratella*, *P14*, p. 41-2.

Le donne del libro hanno più vizi che virtù: l'indolenza le contraddistingue, secondo un'ottica ottemperante ad un vecchio (ma non del tutto scomparso) patriarcato meridionale, al quale evidentemente l'autore non è del tutto estraneo: vanità e bellezza uguale svogliatezza. Noi, fidandoci sempre dello sguardo del poeta, le vediamo come creature contraddittorie e incoerenti, come nel caso della donna, nella poesia *'O Pricetto* (il ricevere la comunione, l'ostia sacra), contegnosa nei confronti dei precetti religiosi e delle sue forme, ma poi verosimilmente capricciosa nella vita di tutti i giorni:

> Tu; 'n'ata; 'a zelatrice e 'a penitente,
> s'ha da fa 'stu sepolcro, 'o ggiovedì… […]
>
> Va a d' 'o cunfessore.
> Ca sì ggiovedì ssanto cagne vesta,
> Ggiovedì ssanto cagne pure core!
>
> Dì tutte cosa. Scarreca 'e peccate
> E fatte 'stu Pricetto 'o llunnedì…
> Ca staie cchiù lleggia […]
>
> Pecchè… dopp' 'o Pricetto… accumenc'i'!...[85]

Per verificare la fedeltà e l'attaccamento della donna (è un'ossessione che si manifesta in modo particolare nelle canzoni), il poeta pensa di sottoporla perfino ad una prova, con una punta di cinismo e perfidia, spaventandola con un racconto di un giovane che, proprio di fianco alla trattoria in cui ora si trovano loro, alla stessa ora, ha ammazzato la sua fidanzata:

> "Llà… Guarda. E tu nun guarde?"
> Si tremma… e fa: "Sant'Anna!"
> Po' dice: "Pava… è tarde…
>
> che 'ce facimme ccà?"
> I' dico… ca mme 'nganna…
> o ca mme 'ngannarà!...[86]

---

[85] *'O Pricetto*, *P14*, p. 107-8.
[86] *'A prova*, *P14*, p. 128

Tuttavia raramente a lei è concessa la parola: la donna è quasi esclusivamente oggetto di osservazione, in ragione della sua stranezza, incomprensibilità ed estraneità all'universo maschile; il comportamento, il modo di fare femminile, vengono letti da una prospettiva maschilista e sospettosa. In definitiva il solo *L'urdemmo ammore* si svincola da tale preconcetto, recidendo il cordone ombelicale che tiene legato l'uomo alla madre (la mamma è una santa donna e le altre donne delle poco di buono: così vuole il luogo comune) e ponendo il maschio dinanzi ad una scelta matura e non viziata da pregiudizi. Eppure, anche in questo caso, la donna resta ingabbiata in un *tu* piuttosto generico che non le rende giustizia (è forse una sciantosa? Di lei si sa solo che è orfana di madre). Si è quasi in prossimità di un'astrazione o comunque di una presenza fantasmatica: di lei nessuna descrizione fisica o tratto che ne mostri qualche aspetto. Una donna senza corpo è soggetta ad una privazione insostenibile. Ancora una volta si rischia di cantare l'amore più che l'amata, di contemplare il sentimento più che dare dignità alla donna. Una simile critica aveva mosso Pasolini a Di Giacomo:

> In tutto il canzoniere d'amore digiacomiano non si trova una donna: è sempre della donna che egli parla, si chiami Rosa o Nannina, nomi che sono puri flatus vocis benché propri; conta l'amore più che l'amata, il clima, la tensione dell'amore […].[87]

Del resto, Galdieri preferisce cogliere la donna in un gesto o in un'azione (splendido in tal senso il ritratto di *Chiove*, in cui la fanciulla, comunque eterea, ha quell'aria «'nguttosa e allera»), soffermarsi su qualche suo oggetto, più che sui tratti fisici di lei. Il poeta è bravo a restituirci i contesti o i contorni di un volto, a tratteggiare uno spaccato di vita, dei momenti del vivere quotidiano, gesti intrisi di realismo e forza espressiva. Nonostante ciò, di fronte alla donna, resta prigioniero di un canto che mai del tutto si libera delle convenzioni liriche tipiche della poesia napoletana. Non è qui, dunque, che va cercata l'originalità di Galdieri.

L'inconciliabilità del poeta col mondo femminile, che pure tanto lo attrae, è un tormento reso talvolta con ironia, come nella lirica *Contrarie*: la coppia in scena ha gusti, opinioni, usanze, comportamenti, modi di fare diversi su quasi tutto ciò che riguarda la loro vita, eppure inspiegabilmente vivono insieme:

> Tu vuo' durmì c' 'a lampa e i' nun ce saccio
> Durmì; ma 'a lampa – è inutele! – s'appiccia.

[87] P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. XXVIII.

A te te piace ‘a sfugliatella frolla;
a me me piace ‘a sfugliatella riccia. […]

Comme ce simme aunite?! Va’ a capì!
Sì i’ stesso nu’ mmi spièco, ‘nfin’ a mo’,
comme ‘a matina… ch’i’ dicette “sì”,
chella matina… nu diciste “no!”[88]

3.6 Il primato del pensiero sul canto: la massima sapienziale.

La figura femminile e i suoi rapporti con il poeta, l’amore e le sue pene sono i temi fondamentali delle canzoni, ancor più che delle poesie. Prima di analizzare, però, la seconda sezione del libro, dove si registra un avvicinamento di Galdieri alle atmosfere e sensibilità tipiche dell’universo canzonettistico napoletano, è doveroso dar conto delle liriche più originali del libro. Non è difficile cogliere in questi versi dai tratti «sentenziosi, proverbiosi»[89] il compimento delle intenzioni espresse dall’autore nelle pagine introduttive al volume. È in esse che il dettato rifiuta la cantabilità, rendendosi ministro del pensiero:

> Mi sono capitate sotto gli occhi, sovente, descrizioni di tramonti di albe e di notti in poesia dialettale così infarcite di similitudini, di «viole nfose», d’incendio ncielo e «d’armonie di stelle», per non dire di sensazioni di falsa psicologia, che me ne sono ritratto mortificato.[90]

«Il passaggio graduale […] per giungere alla meta»[91] si fonda appunto sul superamento del canto, sostituito dalla massima arguta e tagliente: l’impianto allegorico, che sorregge la costruzione del testo, è in ambito stilistico la trasposizione del primato dell’intelletto che attinge al patrimonio comune della sapienza popolare, a quell’immaginario condiviso della società e della tradizione partenopea: l’argine che Galdieri pone alla deriva sentimentale è frutto di un controllo razionale e di una sensibilità disposta alla riflessione, all’analisi, al giudizio morale più che al rifugio nella trasognata eufonia degli accenti.

---

[88] *Cuntrarie*, *P14*, p. 139.
[89] E. Palmieri, *La poesia di Rocco Galdieri*, cit., p. 14.
[90] R. Galdieri, *Prefazione* in, Id., *Poesie*, cit. pp. X.-XI.
[91] Ibidem.

Il ricorso ad un repertorio proverbiale, se non favolistico (si veda la poesia *'E bbuone nemice*[92], in cui l'impiego della prosopopea riporta a stilemi tipici delle parabole, delle favole, dell'*exemplum* come nella letteratura classica e medievale), fa sì che, tramite la sua poesia, Galdieri restituisca ai Napoletani quelle «verità comuni»[93], senza frapporre distanze tra sé e i lettori, ma partecipando dello stesso mondo. L'autore non inaugura questo nuovo modo di poetare all'insegna del freddo distacco, bensì della condivisione «di una più vera umanità».[94]

> In questa seconda maniera, di cui la prima è l'antecedente necessario e la preparazione feconda, il poeta non vive più soltanto la sua concezione della vita, ma ascende alla coscienza riflessa di essa, e la enuncia in una ricca serie di succosi aforismi, di sostanziose sentenze, in cui immagine e concetto si fondono in sintesi gustosa e felice.[95]

A ben guardare, però, la linea di demarcazione tra partecipazione e distacco è piuttosto sfumata. L'esuberanza passionale ed estatica che poeti coevi e antecedenti alla stagione rambaldiana scaricavano sul mondo esterno, in Galdieri diventa discrezione, sentimento rattenuto, amaro giudizio sulla vita. L'io appartato, chiuso nel suo microcosmo, matura le sue ciniche conclusioni e trasporta le sue inquietudini all'esterno, erigendosi a coscienza collettiva, e tenta di oggettivare e di proiettare negli altri quanto lui intimamente sente. Ma è proprio questo il limite che può risiedere nella sua poesia: colorare di grigio il mondo esterno e voler rivestire Napoli delle angosce che l'autore privatamente vive. Inoltre, nella mutata direzione dello sguardo dall'interno all'esterno, i versi corrono il rischio di vedersi sottratta tensione lirica (oltre che rigore formale), subendo di contro un sovraccarico di astrazioni morali che sortiscono l'effetto di occultare qualsiasi referente concreto.

L'atteggiamento moraleggiante (e talvolta perfino moralistico) rischia, pertanto, di diventare un risarcimento consolatorio, producendo un'ulteriore separazione dal mondo, e proiettando la poesia in una realtà impermeabile agli agenti esterni. Così facendo il poeta si pone, suo malgrado, al di sopra del suo dettato, fino a sembrare un'entità giudicante, la cui pietà è solo di facciata: lontano dagli uomini che descrive, il suo atteggiamento di compassione cela un'autocommiserazione, perché solo con i suoi affanni. La sua chiusura equivale ai non detti di chi pretende che siano gli altri a rompere il suo mutismo.

---

[92] A parlare nel testo sono l'estate e l'inverno, riproducendo un'opera morale in versi.
[93] R. GALDIERI, *Prefazione* in, ID., *Poesie*, cit. p. X.
[94] R. GALDIERI, *Prefazione* in, ID., *Poesie*, cit. p. XI.
[95] A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ottocento napoletano e oltre*, cit., p. 58.

Quanto dice il Tilgher («il poeta non vive più soltanto la sua concezione della vita, ma ascende alla coscienza riflessa di essa») è da interpretare dunque seguendo altri segni e cambiando prospettiva: l'apertura all'esterno nasconde una richiesta di aiuto più che una disposizione a condividere le pene di molti. Ed infatti Pasolini ha colto perfettamente lo spirito galdieriano sottolineando che la «sua pena sottile e crudele […] non ha nulla in comune con un dolore collettivo, fame o miseria o passione, ma […], secondo uno schema comune, lo conduce a moraleggiare, crudamente, a scherzare».[96]
Ciononostante, va sottolineata la novità di Galdieri nei confronti della coeva poesia napoletana, dandogli atto della risoluzione con la quale ha tentato di svecchiare il verso dialettale e di liberarlo da usurate convenzioni liriche. Guardandosi dentro, Galdieri ha provato a leggere il mondo che lo circondava, senza cadere nella trappola della mistificazione canora e coloristica. Il risultato è una visione segnata dall'angoscia e dalla miseria, mentre la saggezza del poeta si consuma in rassegnazione.
L'autore ha dimostrato di essere ben cosciente del cambiamento stilistico che stava compiendo, infatti nell'introduzione a *NP* fa riferimento anche a poesie del libro precedente:

> Del genere di poesia che segue, affatto nuovo, detti qualche saggio nel mio primo volume di liriche: *Viecchio*, *Scànzate*, *Nuvole* ecc.[97]

In verità il libro conta poche poesie con tali caratteristiche: oltre a quelle citate da Galdieri, ve ne sono appena altre tre o quattro, collocate senza un apparente criterio all'interno del volume. Eppure la loro *diversità* dagli altri testi è piuttosto palese, sia dal punto di vista formale (sono componimenti brevi, mai superiori a due lasse di cinque versi ciascuno), sia per la chiusa allusiva e la morale in evidenza.
Tutte si presentano sotto forma di brevissimi dialoghi, senza la mediazione di una voce narrante. L'io poetico è dissolto: in tal modo il testo acquista una verità incontestabile e universale, sottratta a qualsivoglia parzialità del soggetto. La sinteticità rende ancor più perentorie le freddure, mentre la sospensione finale sembra voler lasciar spazio al raccoglimento per meditare su quanto appena letto:

- Che guarde 'ncielo?
                    - 'E nnuvole che passano…
- Cu' chistu cielo?!

[96] P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. XXXV.
[97] R. GALDIERI, *Introduzione* in, ID., *Nuove Poesie (1915-18)*, Casella, Napoli, 1919.

- E fosse cchiu' tturchino!
È cielo!? E sempe passa quacche nuvola…
… o luntano… o vicino!...[98]

Le due voci dialoganti non hanno nessun tratto che ne definisca generalità o appartenenza, nessuna concretezza: sono solo voci, generiche, irrelate e prive di corpo. I referenti sono azzerati: non sono distinguibili dimensioni spaziali o temporali. Vale soltanto il concetto espresso o, meglio, la vaghezza e l'allusività che ne scaturisce, col supporto della punteggiatura dominata dai puntini sospensivi. Talvolta, invece, il finale è perentorio, addolcito da una punta di ironia:

- Quant'anne tiene?
- Eccuce ccà: so' nnato
'o mille… sette…
- E mo' t' 'e vvuo' cuntà?!
- E chi s' 'e cconta maie?! Che n'aggia fà!
Ca j' 'mmece 'e sapè quanto aggiu campato,
vulesse sapè quanto aggia campà![99]

È significativo che Galdieri, chiudendo la sezione *Poesie* con un testo di questo tipo, pone le basi per un ideale ponte di congiunzione col nuovo libro: non a caso le *Nuove poesie* si aprono con la sezione *Sale e sapienza*, costituita da componimenti con queste specifiche caratteristiche (ma, come vedremo, fanno registrare delle minime variazioni formali). L'ultima lirica, *Chillo che rrire e chillo che chiagne*, trae ispirazione da un celebre proverbio napoletano e ne sviluppa l'assunto. A differenza degli altri testi riconducibili alla stessa modalità espressiva, quest'ultimo non si fonda sul dialogo, ma sull'osservazione e descrizione di due contrastanti atteggiamenti:

Chillo che rrire, assumma capuzzèa;
ma pò si vede a morte, pure rire…

Chillo che chiagne… è vvizzio ca piccèa.
Nun se cuntenta maie! Chiagne in eterno.
Si piglia 'n'ambo 'e vinticinche lire,

[98] *'E nnuvole*, *P14*, p. 49.
[99] *Viecchio*, *P14*, p. 55.

chiagne… ca pe' 'nu punto ha perzo 'o terno![100]

«Chillo che rrire», nonostante l'assenza di caratterizzazione, si inserisce a pieno titolo nella galleria di personaggi galdieriani e non è difficile leggervi in filigrana tratti propri dello stesso poeta: il suo è il modo di vivere tipico del napoletano che, pur rassegnandosi al proprio destino, non reputa la propria esistenza un fallimento o una condanna, ma sa trovare la giusta ironia e leggerezza per affrontarla. Burlarsi della morte, inoltre, riconduce alla personale sfida che il poeta quotidianamente combatte. L'ultimo testo della sezione vale come un'efficace sintesi del libro.
Ciò che emerge in questi componimenti, già proiettati verso il nuovo volume, è una minore disposizione a dire, una chiusura che non intende concedere niente alla predicabilità, pronunciandosi per sottintesi e allusioni. La scelta di adottare come formula espressiva motti, proverbi, *exempla* induce a riflettere anche sull'opzione di Galdieri di serbare un luogo nascosto di sé, raramente mostrato al pubblico. Anche nella poesia lirica che, tradizionalmente, addossa all'io il compito di tradurre in versi i moti della soggettività, Galdieri è maestro dell'occultamento e della mediazione. La scrittura per parabole e allegorie, inoltre, gli garantisce quel dovuto distacco che ne fa una guida laica, una coscienza critica. Va ricordato che l'autore non colpevolizza mai l'essere umano: anche nei ritratti più cinici, egli conserva una paternalistica bonomia, e soprattutto tende ad addossare le colpe della miseria o dei vizi dell'uomo al fato, com'è consuetudine dei Napoletani. Non c'è mai responsabilità diretta dell'individuo, anche nelle sue azioni più consapevoli. Quella che Galdieri dipinge è una scena di quotidiana lotta tra la specie umana e un destino crudele che ne ostacola il raggiungimento della quiete. Il poeta esporta all'esterno la sua sfida personale alla morte, metonimia del destino oltre che suo ultimo emissario. Ciò che di religioso si può scorgere in alcuni caratteri non è altro che residuo folklorico e credenza popolare, l'ennesima teatralizzazione della vita.

3.7 LA LINGUA E LO STILE GALDIERIANO.

Galdieri ha contribuito ben poco ad un rinnovamento metrico, continuando a prediligere forme chiuse che hanno delle calcolate corrispondenze interne, appena sporcate da piccole

[100] *Chillo che rrire e chillo che chiagne*, *P14*, p. 197. «Assumma: al massimo. Capuzzèa: scuote la testa. Piccéa: piagnucola», p. 298.

variazioni. Più interessante invece è la corrosione ritmica eseguita dall'interno delle misure canoniche, anche le più tradizionali (sia il verso un endecasillabo o un settenario, i più frequenti nel libro), prosciugando la cantabilità del napoletano grazie anche all'inconsueta interpunzione; è interessante soffermarsi anche sull'escursione lessicale. Anche prendendo i testi a caso non è difficile riscontrarlo.

… E pe' me, poesia incipitaria della raccolta, è costituita da quattro strofe di quattro ottonari a rima alternata. L'andamento è piuttosto cantilenante e non sempre gradevole. Una perfetta simmetria è anche in *'E lluce-luce*, suddivisa in tre strofe di otto endecasillabi ciascuna, con una ripresa di due versi (formalmente è una variazione dell'ottava rima con uno schema ABABABCD, dove C e D rimano con il distico della ripresa e A e B sono interessate da una rispondenza anaforica: -ante, -ente; -ina, -ana). Grande è la varietà di metri e di accenti, tutti, però, dall'andamento franto e sussultorio. È come se il poeta fosse pervaso da una smania di sperimentazione, senza approdare ad un risultato che si possa definire personale. L'involucro metrico talvolta pare un mero rivestimento, senza capacità di attivare le armoniche del verso. Infatti il dettato è molto discorsivo e colloquiale, ridimensionando fin da subito l'apporto eufonico, come più di una volta ho sottolineato analizzando alcuni componimenti. Al poeta poco interessano virtuosismi ritmici, egli vuole essere letto e compreso anche da un pubblico meno acculturato, vuole «dare del tu» alla sua gente e soprattutto parlarne la lingua.

'E ppalummelle consta di un'unica strofe, irregolare, con alternanza di settenari e endecasillabi, variamente rimati; *'A casa senza sole*, in varie lasse di diversa misura, conta su un doppio settenario, come anche *Penzame, guappo* e *'O prevete*; *Quann'è ammatura 'a pera*, in brevi strofe di quinari, sembra una filastrocca, con allitterazioni, rime, rime interne.

Gli esempi sono molteplici e mai del tutto svincolati da schemi precostituiti. Se si pensa alla mobilità metrica e ritmica, al dissolvimento della forma dell'ultima stagione digiacomiana (in particolare *Ariette e canzone nove*, pubblicato nel 1916, due anni dopo l'esordio di Galdieri), in cui l'illustre napoletano polverizza l'endecasillabo e lo seziona in altre ricomponibili unità foniche di diversa misura, fluidificandone l'andamento prosodico, ci si accorge della distanza fra la sapienza tecnica e musicale (o, meglio, l'orecchio) di Di Giacomo e quella di Galdieri (è ovvio però che si tratta anche di scelte stilistiche differenti, non imputabili ad una scarsa conoscenza degli strumenti del mestiere):

> La rima è parte di un rapporto di combinazioni foniche elaboratissime, difficilmente riducibili ad una regola generale, in quanto ogni volta liberamente costruite in base ad una logica interna al determinato testo poetico. In questo senso la sperimentazione di Di Giacomo è riconducibile a quel filone della poesia

novecentesca caratterizzato, secondo il Contini, «da una libertà che si attua interamente nella produzione di norme ferree, tanto più ferree in quanto non ostentano alcun distacco apparente dalla tradizione e mettono in evidenza solo l'aspetto tematico o addirittura sentimentale di oggetti poetici fra i più "materici" che sia dato trovare»[101].

Un testo come *Mutivo 'e primmavera* è un significativo esempio di messa in opera degli strumenti fonematici propri della lirica: infatti il motivo di primavera non è solo quello canoro dell'uccello («cardillo»), ma il canto del poeta, che rivaleggia con quello della natura, consegnandoci quella «sostanziale e irrazionale uguaglianza tra il mondo di fuori e il mondo interno su cui Di Giacomo edifica le sue cose più ispirate»[102]:

Cardillo,
ca strille,
si siente ca i' canto
screvenno,
ched'è, si' geluso?
Ched'è, tu sultanto
vuo' sempre
cantà?[103]

La rinuncia di Galdieri alla sillabazione ipnotica, alla morbidezza e sensualità di accenti di un Di Giacomo (e il testo appena letto ne dà ampia dimostrazione) segna nella letteratura napoletana il passaggio da una sensibilità tardo-ottocentesca e vagamente simbolista alle inquietudini della letteratura di inizio Novecento, da un'aria sognante di romanza, dunque, ad una stringata pronuncia che vede svanito per sempre quel progresso in cui ha avuto precedentemente fiducia: ad un mutato scenario corrisponde una diversa consapevolezza stilistica.

Pertanto, Galdieri si colloca agli antipodi di questo filone, anche per sua scelta. Anzi, le rispondenze eufoniche sono a tal punto trascurate (con eccezione della rima, che a questo punto è da considerare come un relitto sonoro, adoperato esclusivamente a mo' di materiale da costruzione per l'integrità dell'impianto strofico), da alimentare il sospetto di una volontaria sciatteria stilistica. Del resto Palmieri, in una delle rare recensioni al volume,

---

[101] C. DE MATTEIS, *La metrica dell'ultimo Di Giacomo*, cit., p. 364.
[102] P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. XXXII.
[103] S. DI GIACOMO, *Mutivo 'e primmavera*, *Ariette e canzone nove*, Ricciardi, Napoli 1916 (ora in S. DI GIACOMO, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 1977).

scriveva che «per l'originalità e libertà, si dovrebbe cominciare dalla metrica, involuta e aparadigmatica».[104] Più ancora che di originalità metrica o tensione sperimentale si dovrebbe parlare di dissipazione e incostanza.

Uno schema privilegiato da Galdieri sarà appunto quello breve ed epigrammatico che apre alla nuova stagione. Anche in questo caso, una forma chiusa, anzi, serrata e brevissima: non più di due strofe di endecasillabi. Il napoletano rinuncia alla sua armonica intonazione, ora si smarrisce negli interstizi, nei silenzi, nelle prolungate pause. C'è ancora la rima, ma è l'unico espediente retorico a ricordarci che il testo è una poesia. L'andamento prosodico si riduce ad un rumore di fondo (eppure a guardar bene, Galdieri si cura anche di alternare, con meticolosità, endecasillabi a maiore e a minore: si legga ancora *Chillo che rrire e chillo che chiagne*), rallentato e spezzettato dalla frequente punteggiatura, vero elemento nuovo della metrica galdieriana.

L'attesa, generata dal ricorso costante a segni d'interpunzione, non approda ad una rispondenza fonica, ma si riversa in una tensione emotiva che non trova infine appagamento: la eccede. Sotto questo aspetto, Galdieri ha raggiunto lo scopo che si prefissava nelle pagine introduttive, perché neutralizzando la struttura significante e «materica» del verso, sposta l'attenzione sulla sostanza *filosofica* del dettato, in altre parole induce a riflettere. I puntini sospensivi, che cadenzano il ritmo del pensiero più di quanto il metro faccia con la scansione ritmica, sono il segno stesso dell'allusività che, a sua volta, stimola il lettore alla riflessione sulle angosce che tormentano l'uomo.

Pertanto la forma chiusa è un contenitore che solo per convenzione il poeta continua ad adoperare, per poi piegarla alle sue esigenze. La preferenza dell'endecasillabo e la ricerca di simmetria nelle strofe è da imputare al retaggio della lirica e della canzone napoletana che ancora sottotraccia agisce. Il ricorso a strutture strofiche coerenti e regolari si giustifica anche con la necessità della memorizzazione dei testi e del loro conseguente esito canoro: infatti gli schemi recano talvolta una ripresa o ritornello che fa pensare all'interferenza della forma canzone, mai del tutto abbandonata. Se si considera, inoltre, la presa di distanza da D'Annunzio, da una parte, e dal futurismo, dall'altra (si ricordi l'argomento di alcune opere teatrali, in particolare *L'ommo che vola* e *Cielo e terra*), forse si spiega anche la fiducia che il poeta ancora ripone in una struttura rassicurante.

> Galdieri, nelle sue cose migliori, e non sono moltissime, pronuncia nell'antico, colorito, ancora grossolano linguaggio materno, irto di convenzioni locali […].[105]

---

[104] E. PALMIERI, *La poesia di Rocco Galdieri*, cit., p. 14.

La lingua di Galdieri ha un tratto ruspante e terragno, evitando pur sempre di aderire allo sguaiato e (talvolta) spiacevole accento dei bassifondi. La leggibilità che tuttora conserva è dovuta principalmente ad una sintassi piana e colloquiale, rispondente ad un rifiuto quasi assoluto di inversioni e iperbati. Il poeta evita accuratamente costrutti che impediscano l'immediata ricezione del suo dettato: la disposizione paratattica tutela la comprensibilità della lingua, anche quando affiora qualche lemma arcaico. I periodi, anche quando non brevissimi, sono avvolgenti a tal punto da restituire un tono da narrazione orale. Infatti la chiusura del verso non risulta mai vistosa, da rompere il tessuto narrativo; del resto l'andamento sussultorio e franto, in ragione della fitta interpunzione, ne allentano la chiusa (anche in caso di enjambements più vistosi). Lo stile discreto e colloquiale è dunque la cifra del dettato galdieriano, ciò che lo rende distante dall'intera lirica napoletana: sia dalla nobiltà di accenti, poco vicina alla realtà del popolo, sia dall'energico canto sgolato e popolaresco (si pensi ad un Capurro e al suo *'O sole mio*).
L'effetto di immediatezza e di aderenza al parlato è raggiunto anche grazie al frequente uso del discorso diretto, quando il poeta dà voce, senza mediazione, ai suoi personaggi. Il dialetto di Galdieri tende ad essere un coro polifonico, pur non risultando necessariamente inclusivo (quelli che a noi sembrano arcaismi erano infatti allora parole in uso). Se quello di Di Giacomo è un dialetto inventato, sotto certi aspetti elevato e anche prezioso, e quello di un Russo è massimamente popolare, il tono di Galdieri si colloca su una strada mediana, rappresentante ideale di quella *medietas* di cui scriveva Brevini.
Ancora al di qua del processo di italianizzazione che cominciavano a subire i dialetti (senza dimenticare che di lì a poco il fascismo avrebbe cercato di azzerarne la vitalità), ma svincolatosi da una rudezza di accenti, il vernacolo galdieriano ha i tratti di un napoletano attuale, medio, dal quale, però, continuano ad affiorare lemmi che oggi potrebbero sembrare reperti archeologici: sarà piuttosto difficile che un macellaio partenopeo dei nostri giorni riesca ad esaudire la richiesta di *sfilatore 'annecchia*[106] (si veda la poesia *Dummeneca*): un modo decisamente arcaico di chiamare la carne di giovenca, quella che in genere si usa per la preparazione di ragù o minestre maritate, tanto che ne abbiamo esempi in una canzone di argomento culinario, di Filippo Sgruttendio, nel lontano 1646, *Li spanfe de la foglia*:

Tu sì co carne de castrato bona,

---

[105] P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. XXXV.
[106] «Traverse di carne di vacca giovane», come lo stesso Galdieri ci ricorda.

cossì co la vitella, e co l'annecchia […].[107]

L'escursione in ambito culinario non è affatto nuova alla tradizione poetica napoletana. Galdieri in particolare sembra a suo agio col lessico della cucina, che per traslato diventa lessico familiare e rassicurante perché molto prossimo alla quotidianità e all'ambiente che le poesie riproducono; il libro abbonda di riferimenti del genere: i dolci *roccocò* e *pasta riale* (*'A cascia*); i frutti di mare che a Napoli rientravano tra il cosiddetto «mangiar per strada»: *osteche*, *ancine*, *patelle*, *tunninole* (*'E semmente*); i già citati *ziti al rraù*, il *vermiciello*, il *crapetto*, e il *fritto suale*[108] (*'A prova*), il mellone[109] (*Penzame, guappo*), le sfogliatelle ricce e frolle (C*untrarie*). Sovente in questo ambito ci si imbatte in modi di dire desueti: *'nzogna mpane* per indicare un quantitativo di sugna, è ormai caduta nel dimenticatoio, adoperata solo da qualche anziano.
Anche il registro marinaresco non è affatto estraneo a Galdieri (ma nella Napoli del tempo a chi lo era?) che ne fa sfoggio nella lirica *Mo' ca te sì sanata*, un *unicum* nel corpus del poeta: è l'unico caso in cui egli si distacchi dalle cose per dar corpo ad un furioso nominare. Il poeta sembra in preda ad un delirio ipnotico che lo costringe alla nominazione ossessiva fino a scivolare in uno stato di *trance*, tale da apprendervi il ruolo preminente della parola (e della voce che incanta, come quella delle sirene) nella composizione lirica, della sua autonomia significante e perciò evocativa:

Còccate 'ncopp' arena; curre p' 'o sole; passe
pe' 'mmiez' 'e vvarche, 'e ffune, 'e rezze, 'e nasse… […]

'Mpàrate tutt' 'e vvuce d' 'e piscature; siente
comme chiammano 'e stelle e comme 'e viente:

"Punente" – " Maistrale" – "Levantino" – "Scerocco"…
Tutte'e nomme d' 'e vvele: "'a 'ntenna" – "'o sciocco"…[110]

Nonostante l'adesione di ogni nome ad un preciso oggetto, nonostante il minuzioso registro tecnico (sembra quasi preludere alla sorvegliata lirica di Montale, fitta di tecnicismi, non di rado provenienti dal gergo marinaresco), l'incalzare dei nomi ne annulla la veste utilitaristica,

[107] La citazione è tratta dall'articolo di J.P. DI GANGI, *Il genio della necessità. Una storia della cucina napoletana*, «Porthos», n. 28, 2007, p. 58.
[108] Il fritto del pescato di «paranza».
[109] Anguria.
[110] *Mo' ca te sì sanata…*, *P14*, p. 191.

li sgancia dal referente concreto per farne pura materia lirica: la poesia in questo caso si cura di comunicare se stessa e le sue risorse formali, accentuando la connotazione in un registro apparentemente a forte vocazione denotativa.

È evidente che tutto questo lessico, oggi in buona parte sostituito da *prestiti* italiani, ad inizio Novecento non rappresentava un corpo estraneo, ma era d'uso comune. È molto probabile che Pasolini individuasse in questi tratti la grossolanità della lingua galdieriana, caratteristiche che ne serbano l'afflato originario, materno, prima di un'eventuale contaminazione con l'italiano. Il dialetto di Galdieri non è del tutto inquinato, per cui è ancora possibile sentirvi una timbrica primigenia, un ancoraggio alla sua specificità che resiste all'italianizzazione.

Espressioni fraseologiche del napoletano, oggi non più di uso corrente, persistono nelle liriche di Galdieri: *sto' nzè* per indicare il pieno possesso delle proprie facoltà mentali (non sono ubriaco) è sconosciuta a parlanti giovani e meno giovani, così come *arta leggia* o ancora *sole 'mpierno* (sole di mezzogiorno). Attributi quali *lèpeta* (lenta) o avverbi come *pésola* (di colpo, d'un peso: nota d'autore) oggi sono, ai più, incomprensibili.

Infatti non è per il gergo tecnico che il napoletano di Galdieri si fa apprezzare nella sua originalità, bensì per questi coloriti modi di dire, oggi desueti e che già allora stavano pian piano scemando, specie tra le classi più abbienti. La consapevolezza di vivere un'epoca di grandi cambiamenti tecnologici, l'irrompere della modernità e con essa di una sensibilità che intende far piazza pulita del vecchiume, la nostalgia di un passato perduto si intrecciano nelle liriche e ne influenzano la lingua. In bilico, dunque, tra l'italianizzazione e l'ostinata tutela di modi e forme che appartengono ad una realtà che non può più tornare, i testi di Galdieri traducono, da termometri sensibilissimi, il processo di tensioni e cambiamenti che una lingua, perlopiù orale, vive.

Nel tentativo di dar voce alla «più vera umanità» dialettale, Galdieri non fa altro che scegliere la lingua a suo modo più prossima alle esigenze del parlato, puntando sulla colloquialità e sul discorso diretto, persuaso che il modo più istintivo di vivere il dialetto sia parlarlo prima ancora che scriverlo. L'oralità è tradizione ed aderenza alla terra, è cifra materna più che paterna: quel genuino sentire non ancora sporcato da convenzioni e da apparati simbolici che lo riproducono. Così il dialetto galdieriano intende essere spontaneo, sincero, mai del tutto scrostato della sua forza viscerale e primitiva: è una forma di resistenza all'accelerazione che il progresso stava vivendo in quegli anni. Sotto questo aspetto paradossalmente la lingua di Galdieri è involuta (proprio perché indugia sul parlato, aspirando a diventare lingua di tutti) rispetto alle libertà che si concedeva un Di Giacomo, la cui personalissima elaborazione del

vernacolo ne faceva il poeta di una lingua privata: di un idioletto più che di una risorsa condivisa.

3.8 Le canzoni.

Galdieri scrive canzoni fino alla morte. Per essere precisi, il Galdieri autore di testi dialettali per musica esordisce abbastanza presto (‘*O Vommero* è del 1905), tanto da diventare già noto per alcuni componimenti musicati da importanti maestri e interpretati da famosi cantanti, molto tempo prima di decidersi a pubblicare il suo libro di poesie. In *P14* è raccolta gran parte dei brani scritti nel periodo anteguerra.
Per quanto concerne l’impiego del vernacolo, sostanzialmente vale quanto ho già detto per le poesie lo stile colloquiale, testi da recitare più che da scrivere. Peculiarità di tutta l’opera in versi galdieriana è infatti il prestarsi ad una lettura performativa o teatrale, in virtù della sua capacità di sollecitare tutte le corde relative all’oralità. Anche qui si può apprezzare talvolta l’affiorare di locuzioni arcaiche (che abbiamo già definito materne e terragne) all’interno di un costrutto che ha perso gli accenti rozzi del passato per adottare una lingua di più immediata rispondenza ad un mondo cittadino in costante progresso.
Nelle canzoni il contesto è più sfumato, le caratterizzazioni più semplici: vi è quindi una rarefazione della quotidianità, un’inclinazione a sfumare la dimensione temporale, riportandola ad un infinito presente (o un passato inventato) privo di determinazione: il poeta cerca di suggerire più un’atmosfera, anziché sviluppare una trama narrativa. Nel contempo anche l’individuazione sociale è meno marcata. Eccone un esempio:

> Sott’a finesta mia ‘nc’è ‘na funtana
> che scorre sempre, d’ ‘a matina a’ sera,
> che s’allamenta ‘na nuttata sana.
>
> Bella figliola spruceta e luntana,
> è accussì ddoce ‘o suonno ‘e primmavera;
> ma i’ nun dormo, pe’ mezzo ‘e ‘sta funtana.
>
> Canta ‘nu gallo… Sona ‘na campana,
> e i’ conto ll’ore, senza truvà abbiento,

comme all'acqua che scorre 'a sta funtana.[111]

È come se la canzone fosse vittima di convenzioni che la sottraggono a qualsiasi tentativo di fuoriuscita da un canone stabilito. Del resto, essa è pensata per un vasto pubblico, appartenente ad ogni sfera sociale, se è vero che a Napoli cantavano tutti, in occasione di Piedigrotta e non solo. Anche lo schema formale è semplice ed immediato: un susseguirsi di strofa e ritornello, rispondente ad una simmetria immutabile, o un gruppo di lasse isometriche e rimate (si veda il componimento precedente).

Va tuttavia tenuto in considerazione un altro aspetto, di carattere strettamente formale, che investe i rispettivi media (da intendersi nella loro struttura, come supporti, sulla scorta delle indagini condotte da Mc Luhan[112]): la lirica e la canzone. Sebbene nell'antichità si indicasse per lirica una composizione poetica con accompagnamento musicale, ben presto la poesia si è consolidata come medium indipendente, dallo statuto autonomo, svincolandosi dalla musica e conservando una prosodia interna ai versi (nel frattempo, trovatori, menestrelli e cantastorie hanno continuato a tenere in vita l'antico rapporto tra la scrittura e l'oralità, tra lirica e canto). La lettura solitaria, la scansione interiorizzata del ritmo (processo prevalentemente mentale) ha pian piano esautorato l'orecchio (e la sua funzione uditiva) dal suo ruolo di tramite nel rapporto tra poeta e pubblico, ora sostituito dal solo occhio. Sebbene la canzone ripristini il vecchio connubio tra rima e canto (cosa per altro che accadrà successivamente anche con il fenomeno della poesia performativa e gli happening, certo con mutate strategie e finalità), va considerata una forma ibrida, proprio perché non si fonda, come la poesia lirica, sulla sola lettura (oltre ad avere una sua indipendente tradizione, come ho avuto modo di descrivere nel primo capitolo), ma accentua altre peculiarità (canto, armonia, arrangiamento…), per cui il testo scritto di per sé vale poco più di uno spartito: ciò che cambia è ancora una volta il modo di essere della parola poetica, per dirla con il già citato Northrop Frye.

> Le arti, insomma, vanno considerate come dei *dispositivi significanti* ciascuno dei quali possiede una sua specifica *tecno-logica* che condiziona il tipo di effetto estetico che essa, ed essa soltanto, è in grado di attivare; effetti estetici che non possono in alcun modo essere unificati e assorbiti in una stessa categoria.

---

[111] *'Na funtana*, *P14*, p. 273. Truvà abbiento: trovare ristoro; avere pace, riposo.

[112] Mi riferisco principalmente a M. MC LUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano, 2002 [*Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, 1964] e M. MC LUHAN - Q. FIORE, *Il medium è il messaggio*, Feltrinelli, Milano, 1968 [*The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Bantam Books, 1967].

> Questo significa che, in luogo di porre come assunti l'identità dell'arte e l'identità di essenza delle singole arti, si tratta di cogliere l'*essenza significante* o t*ecnologica* di ciascuna di esse e considerare le vicende temporali del dispositivo significante che le pone in essere. [113]

Lo schema piuttosto convenzionale della canzone galdieriana, involuto e privo di spunti significativi dal punto di vista metrico e strofico, trova, almeno in parte, le sue motivazioni anche nella consapevolezza del poeta di dover scrivere all'interno di confini circoscritti e di comporre un testo monco (se si pensa che una lirica musicata successivamente, come *Niente!* – nata dunque come testo autonomo – ha un impianto formale insolito, è lecito formulare ipotesi che vadano in questa direzione).

> Sincere ed umane poesie per musica, nelle loro strofette stringate ed essenziali, nei loro concisi ritornelli in cui è dibattuto il pensiero generatore d'ogni canto, esse esprimono, talora rappresentano drammaticamente, stati d'animo, effusioni sentimentali, reazioni dello spirito del poeta nei rapporti con la donna nella vicenda d'amore.[114]

Ancora una volta la canzone non rinuncia a intonare l'amore. Pur restando fedele al proprio stile e alla propria sensibilità, è evidente che tutte le liriche per musica di Galdieri nascono sotto l'egida di Di Giacomo, senza distaccarsene mai completamente (anche quando approda a soluzioni opposte, il poeta vi giunge confrontandosi da vicino con l'opera dell'illustre predecessore). Temi, luoghi e disposizione al canto sono mutuati dall'opera del grande napoletano. Basta leggere le prime tre strofe, sopra riportate, del testo '*Na funtana*, per trovarne ampia testimonianza: la *fenesta* e la *funtana* sono *tòpoi* classici della canzone d'amore partenopea, la cui origine si perde nella tradizione canora anonima e popolare (valgano per tutte *Fenesta vascia* e *Fenesta ca lucive*, i cui motivi sono però dolenti ed elegiaci), ma il cui successo si registra proprio grazie a Di Giacomo. La celeberrima *fenesta* di Marechiaro segnerà gli autori successivi che l'eleveranno a simbolo della distanza amorosa, mentre il sentimento sarà nutrito unicamente da un gioco di sguardi e di voci, reso possibile dalle trasparenze: le imposte sono sempre chiuse così da rendere il distacco incolmabile, ma nello stesso tempo resta uno spiraglio, garantito dalla specificità stessa della finestra, dalla sua vocazione ad essere soglia (la letteratura amorosa, del resto, vive da sempre di questo

---

[113] M. COSTA, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologie*, Castelvecchi, Roma, 1999, p. 52.
[114] S. DI MASSA, *Introduzione*, in *LC*, p. 7.

rapporto a cui manca il corpo e la carne, e se alla finestra si sostituisce il balcone, non può non affiorare dal nostro deposito memoriale la famosa scena di *Romeo e Giulietta*, sorta di archetipo che influenza sottotraccia ogni poeta d'amore).

Nel 1903 Nicolardi scriverà un'altra celebre canzone, *Voce 'e notte*, in cui esorta l'amata a «Nun ghí vicino ê llastre pe' fá 'a spia,/ pecché nun puó sbagliá 'sta voce è 'a mia...», attivando quel rapporto che si fonda sulla percezione visiva e uditiva, di cui prima si diceva. Nicolardi preferisce adottare la sineddoche, per cui al posto di finestra vi sono *ê llastre*: così facendo alimenta la tensione drammatica, poiché all'intensità emotiva, dovuta al riconoscimento della voce dell'amato, non può in alcun modo far seguito il contatto amoroso (l'amata è legata, suo malgrado, ad un altro uomo: «Si 'sta voce te scéta 'int''a nuttata,/ mentre t'astrigne 'o sposo tujo vicino.../ Statte scetata, si vuó' stá scetata,/ ma fa' vedé ca duorme a suonno chino...»). *Ê lastre* infatti simboleggiano l'ostacolo alla passione meglio di quanto potesse fare la finestra: esse non prevedono varchi e lasciano inalterata la lontananza. Non a caso *Voce 'e notte* è uno dei motivi più struggenti della canzone napoletana, in virtù non solo dell'aspetto autobiografico che lega indissolubilmente l'autore a questo brano, ma per la sapienza con la quale il poeta ha dato voce a questa spietata dialettica della distanza.

La fontana, invece, ha un precedente apprezzabile in *Era de maggio*, che nella fattispecie può essere assunta a riferimento principale della lirica galdieriana, se non addirittura a matrice. Una quartina del noto brano di Di Giacomo rievoca il luogo in cui il poeta fu colpito da Cupido, davanti ad una fontana, e unisce il sentimento d'amore allo sgorgare perenne dell'acqua:

> De te, bellezza mia, m'annamuraje,
> si t'allicuorde, nnanze a la funtana:
> l'acqua llà dinto nun se secca maje
> e ferita d'ammore nun se sana.

Il testo di Galdieri rievoca in un sol verso *fenesta* e *funtana*; anche qui il tema è la rievocazione della donna amata, distante dal poeta: non a caso *funtana* rima con *luntana*. Vi è anche un riferimento diretto alla più celebre canzone digiacomiana: l'espressione «e i' conto ll'ore», sebbene ricorrente in un altro testo di Galdieri, non può essere sfuggita al suo orecchio, per cui è difficile pensare che l'impiego della stessa sia stato casuale e inconsapevole. Infatti ci sono altri motivi che inducono a sostenere il contrario.

Un verso atipico e inconsueto nel canzoniere galdieriano come «è accussì ddoce 'o suonno 'e primmavera» alimenta il sospetto di un confronto serrato con la più celebre lirica di Di

Giacomo. Nei testi di quest'ultimo, in cui la stagione dominante è come di consueto la primavera, l'aria è sempre *doce* o *fresca*: «Scétete Caruli' ca ll'aria è doce» di Marechiare e l'altrettanto famoso «fresca era ll'aria e la canzona doce» di *Era de maggio*.
A ben guardare, ci si accorge che l'intento di Galdieri è parodico. Ora il poeta si rivolge direttamente alla donna, ma non lo fa con il cuore traboccante di sentimento:

> Stanotte, siente, se so' data 'a mana
> ll'acqua che scorre e 'a zinfunia d' 'o viento…
> e aggiu passata 'na nuttata cana!
>
> Gesù, 'sta casa mia comm'è stramana!
> E 'nce vuleva 'stu lamiento acuto…
> Nun 'a ponno asseccà chesta funtana?
>
> Passa 'nu juorno, passa 'na semmana…
> e i' nun te veco… e 'o tiempo va perduto
> comm' all'acqua che scorre 'a sta funtana[115]

Galdieri non rinuncia alla sua ironia e nella seconda parte della canzone capovolge gli assunti digiacomiani: la fontana non è più simbolo di amore eterno, con il suo scorrere perenne, ma un più prosaico e fastidiosissimo mormorio che impedisce al poeta di trascorrere una notte serena (in particolare la quarta terzina – la prima nella trascrizione qui sopra – è dotata di una grande *vis* comica). Se Di Giacomo si rallegrava dell'inesauribile fonte d'acqua («l'acqua llà dinto nun se secca maje»), Galdieri impreca, chiedendone l'immediato disseccarsi («Nun 'a ponno asseccà chesta funtana?»). In conclusione, l'ennesimo ribaltamento: il tempo va sprecato come lo scorrere dell'acqua dalla fontana, privandola di ogni simbologia amorosa.
La parodia di un testo digiacomiano denuncia la difficoltà del poeta a muoversi autonomamente nell'ambito della canzone. Con ciò non si intende sostenere che la produzione per musica di Galdieri sia priva di interesse (tutti i grandi autori di canzoni hanno scritto sotto l'ombra lunga di Di Giacomo e non per questo si reputa la loro opera indegna o aprioristicamente inferiore). Piuttosto si vuol sottolineare che all'innovazione in ambito strettamente lirico (mi riferisco a quella che è stata definita dal Tilgher «seconda maniera») non ha fatto seguito uno svecchiamento della canzone napoletana, né sul piano tematico (l'amore è di gran lunga l'argomento privilegiato) né su quello formale (gli schemi consueti

[115] *'Na funtana*, *P14*, p. 273.

sono fin troppo asfittici): né può bastare da solo l'atteggiamento parodistico per fare della canzone galdieriana una novità assoluta rispetto al recente passato. Del resto la poesia (e così anche il testo di una canzone) è un dialogo costante con la sua storia e gli alfieri che l'hanno resa immortale, un incontro, una relazione; e la ripresa, sebbene in chiave parodica, di un famoso brano digiacomiano lo testimonia. Altro esempio di questa *communio* poetica è *Scinne 'sta gradiatella*, in cui stavolta persino il fluire del ritmo e la brevità del metro ricorda l'ultimo Di Giacomo, anzi quasi sembra anticiparne motivi e temi:

C'arille cantatore
    sceta 'sta primavera
    pe' ll'èvera cenèra
    p' 'e ssepe e 'mmiezze 'e sciure! […]

Arille e rondinelle,
    mettitencelle 'ncore,
    'mmezziate 'o confessore,
    parlate 'e ccumpagnelle…[116]

Ad un orecchio distratto potrebbe sembrare davvero lo stile di *Ariette e canzone nove*! Il rincorrersi eufonico di cellule sonore, la preferenza di parole di poche sillabe, la contemplazione della natura giustificano l'equivoco. Appena qualche anno più tardi, nel 1915, Di Giacomo scrisse uno dei suoi testi più apprezzati, *Arillo, animaluccio cantatore*, le cui analogie col componimento galdieriano sono lampanti:

E me pare ca staie
(mmiez' a ll'èvera nfosa)
sott' a sta funtanella,
e 'int' a stu ciardeniello
ummedo e scuro
d' 'o llario d' 'o Castiello…[117]

La vicinanza tra i due testi è sorprendente, ma stavolta, come ho ricordato, è Galdieri ad aver anticipato il grande napoletano.

---

[116] *Scinne 'sta gradiatella*, *P14*, pp. 230-1. Cenèra: tenera, morbida.
[117] S. DI GIACOMO, *Arillo, animaluccio cantatore*, *Ariette e canzone nove*, cit.

Non è da escludere, inoltre, la volontà dello stesso poeta di tenersi all'interno della tradizione canora napoletana (resta, come già ho accennato, pur sempre uno scarto tra il pubblico della poesia e quello della canzone). Il primo componimento della sezione testimonia infatti il proposito del poeta di rispettare il costume fin lì in voga. Infatti *Luce, Sole!* è senz'ombra di dubbio il testo più convenzionale del volume. Perfino la ricerca della musicalità è esasperata, al punto da privilegiare un martellante ottonario di dubbia efficacia (per tacere della rima baciata della ripresa). Basta da solo il ritornello ad inventariare la sequela di luoghi comuni, che sembrano quasi frutto di un'ingenuità compositiva:

> Luce, sole! luce, sole!
> Dint' all'uocchie d' 'e figliole.
> Dint' e core 'nnamurate,
> dint' 'o vierno comm' 'a state…
> dint' 'e verze d' 'e ccanzone!
> E fa tutte 'e core buone…
> Luce, sole![118]

Nulla è tralasciato di quanto possa suggerire pathos sentimento ottimismo energia vitale, ma il poeta non ha considerato il rischio di poter scivolare nel patetico e di fare superficiale sentimentalismo. Infatti manca grazia in questi versi, mentre abbondano i luoghi comuni: il sole che splende negli occhi delle ragazze, nei cuori innamorati e che, infine, rende tutti più buoni. Questo testo, mancante anche di ironia, è in contraddizione con lo spirito galdieriano e con molte sue rime. È evidente, quindi, che i risultati migliori vanno cercati altrove. Molte canzoni successive, come si vedrà, indugiano meno in lusinghe ed evitano accuratamente toni rassicuranti. È il caso anche di alcuni testi della raccolta. *Scanusciuta!*, ad esempio, riprende i temi di *L'Urdemo ammore*, ma qui la speranza di un amore tardivo sembra incrinarsi. Infatti la donna tanto attesa dal poeta è ancora sconosciuta (da qui il titolo), solo sognata, ma all'incanto non farà seguito il concretarsi del desiderio:

> Vita mia! T'aggio aspettata
> tutta 'a vita! E si' venuta
> Quanno a vita se n'è gghiuta,
> quanno nun te pozzo amà![119]

[118] *Luce, Sole*!, P14, p. 201. Dalla nota d'autore: «Luce, sole: splendi, o' sole!».
[119] *Scanusciuta*!, P14, p. 209.

L'amarezza di questi versi riconduce alla contemplazione della fine, allo sguardo introflesso e meditativo, che sebbene meno marcato nelle canzoni, accompagna l'intera opera di Galdieri. L'amore non ricambiato o addirittura impossibile è invece il filo rosso della sezione. Emblematico il ritratto, indiretto, di *'A femmena*, in cui, ancora una volta, il poeta lascia trasparire pian piano la figura femminile (anche qui è un essere impalpabile e evanescente), solo per contrasto e gli effetti che ha sull'uomo, mentre lascia la scena all'io maschile. Sembra che Galdieri tenda ad annullare la donna, quando lei si mostra indifferente all'amore dichiaratole:

E tenevo… Ma che ddico?
Si tenevo 'a ggiuventù,
e… perdenneme cu' ttico,
t' 'a pigliaste pure tu!

E i', credendo 'e fa felice
chi tremava 'mpietto a me,
rummanette senz'amice…
senza mezze e senza te![120]

Indugiano sullo stesso registro molte altre canzoni, come *No tu…* (il cui ritornello, variato ad ogni strofa, ribadisce l'indifferenza della donna: «No, sulamente chi vo' bbene assaie,/ pace po' dà… no tu!»)[121], *E 'st' uocchie ca te guardano*, *Chiagne e passa*, *Nun 'a saccio*, *'O mmalamente* (Mo', quanno torno d' 'a fatica 'a sera,/ stracquo, cu 'a scolla 'ncanna senza fa…/ te guardo… e tu nun faie 'na bona cera!/ te parlo… e tu che sa…/ […] E 'a femmena vo' bbene/ chi è malamente… chi…/ vatte e prumette… e tene…/ chellu ttale parlà… can un tengh' i'…)[122].
Il rimedio alla delusione amorosa è il tuffarsi nel turbinio della vita, magari l'affidarsi al ballo e alla fedeltà dell'amicizia, anche tra uomo e donna, con una punta di malinconia:

Ca chi abballa cu 'a cchiù bella
nun se venne a vita sana…
'N' amicizia… 'astregne 'a mana…

[120] *'A femmena*, *P14*, p. 235. Cu' ttico: con te.
[121] *No tu…*, *P14*, p. 263.
[122] *'O mmalamente*, *P14*, p. 220. Scolla: foulard, cravatta.

la ringrazia e se ne va![123]

Anche il vino è un diversivo all'amore con le sue proprietà inebrianti (e, come vedremo in una delle ultime e più vivaci liriche di NP, è anche un buon medicamento per guadagnar tempo sulla morte, e magari per gabbarla, ubriacandola). La spensieratezza offerta da una serata in una cantina dei Ponti Rossi[124] è impareggiabile, anche quando la ragazza che accompagnava il poeta ha versato del sonnifero nel vino del suo compagno, lasciandolo lì addormentato, per poi allontanarsi con altri uomini:

Me mettettene adduobbeco 'int' 'o vino
e m' 'a facette fa, gnurante 'e me!
Chella mò torna… starà ccà vicino…
Dicette 'nu sciacquante – jate a vedè…

– Se n'è ghiuta… – Dicette 'o canteniere –
cu' certe can un saccio di' chi so…
E i' rispunnette: – Onore e piacere…
'n' atu litro 'e Pusilleco, patrò![125]

Nei rari momenti in cui il poeta allenta le briglie della coscienza, lasciandosi trasportare dai fumi dell'alcol o dalla gioia di un ballo, è come se il tempo si fermasse e con esso anche le angosce della vita. La poesia di Galdieri è infatti nei suoi testi migliori una sfida al tempo, un momento sottratto al suo scorrere implacabile, per ricavarne istantanee di genuina umanità, di resistenza al logoramento e alla miseria quotidiana o distillarne perle di antica e caritatevole saggezza: meditare sul tempo che passa, essere consapevoli di non potervi porre un argine, trova una pacificazione solo nella schietta e umile poesia.
La canzone più compiuta del libro è *Sora mia!*, testo complesso che alla contemplazione delle pene d'amore intreccia il sincero sentimento sororale. È l'attenzione riservata agli oggetti, il loro ruolo simbolico e concreto ad un tempo (vettori di un realismo d'atmosfera, adoperando una formula coniata per una tendenza cinematografica sorta nel Nord Europa negli anni '20), il ritmo drammatico della vicenda, la scena vivida che si svolge negli interni della casa del poeta, l'imprevisto pianto della sorella a fare di questo testo uno dei più felici dell'intero

[123] *L'amicizia*, *P14*, p. 271.
[124] Quartiere della città.
[125] *'O vino*, *P14*, p. 213. Sciacquante: avventore d'osteria (nota d'autore).

corpus galdieriano. Persino l'ottonario (spesso martellante in alcune liriche) batte la giusta cadenza e alimenta la tensione:

> Sora mia, sento nu passo
> ca s'accosta chianu chiano,
> 'nfaccia 'e lastre d' 'o telaro
> veco stennerse 'na mano…
>
> 'A vi' lloco… sento 'a voce…
> sora mia, si mme vuò bbene…
> dille: 'ê fatto troppo tarde…
> se so' sciovete 'e catene!... […]
>
> Ma tu chiagne? E pecché chiagne?
> Pecché a me… mme tremm' 'a voce?
> Sora mia, fatte coraggio,
> ca pe' mme stu chianto è ddoce![126]

Il testo, scritto nel 1910, è una delle più antiche canzoni di Galdieri ed è l'unica a mostrare un affetto diverso dalla passione amorosa: il poeta aveva realmente una sorella maggiore, Aminta, alla quale era molto legato.

Consuetudine dei poeti napoletani è quella di cantare i luoghi notevoli di Napoli. Sebbene più disincantato e lontano anni luce dal suo coetaneo Murolo, morbosamente attratto da Posillipo e sempre fin troppo generoso nelle dosi di colore e rarefatta musicalità che riversa nelle sue liriche, Galdieri si lascia sì trasportare dai luoghi incantati della sua città, ma nello stesso tempo preferisce imboccare strade interne: così abbiamo la già citata cantina ai Ponti Rossi, *mmiez' 'o Serraglio*[127], via Toledo con i suoi *vasci*, via Foria… La prima canzone di Galdieri è dedicata giustappunto ad un luogo, *'O Vommero*, e in essa trova spazio anche la collina di Posillipo:

> 'Miez' 'a frescura, a 'o Vommero,
> p' 'e strate 'e San Martino,
> l'ammore malandrino

[126] *Sora mia!*, *P14*, p. 246-7. 'A vi' lloco: eccola.

[127] Piazza Carlo III, dove sorge il Real Albergo dei Poveri, detto Reclusorio e, volgarmente, Serraglio; donde: *mmiez' 'o Serraglio* (dalla nota d'autore).

dint’ a ‘sti ssere va. […]

Bello è a guardà Pusilleco
comme s’abbraccia ‘o mare,
quanno ddoje bracce care
stanno pe’ t’abbraccià![128]

Posillipo resta nell’immaginario degli autori il luogo dell’amore e nemmeno Galdieri evidentemente sa resistere al suo fascino (la collina posillipina – non a caso dal greco Pausilypon, «pausa dal dolore» – farà capolino in qualche canzone successiva, senza mai diventare però un’ossessione), ma la sua discrezione non gli consentirà mai di scrivere come Murolo:

'Ncopp''o Capo 'e Pusilleco addiruso,
addó' stu core se n'è ghiuto 'e casa,
ce sta nu pergulato d'uva rosa...
e nu barcone cu 'e mellune appise.
...'Ncopp' 'o Capo 'e Pusìlleco addiruso.[129]

[128] *‘O Vommero*, P14, pp. 281-3.
[129] Murolo-Gambardella, *Pusilleco addiruso*, 1904.

CAPITOLO QUARTO

LA SECONDA STAGIONE: DA *NUOVE POESIE* A *CANZUNCINE ALL'AMICO MALATO*

4.1 UNA NUOVA STAGIONE: L'EREDITÀ DELLE *POESIE*.

La seconda raccolta poetica di Galdieri contiene testi scritti tra il 1915 e il 1918, l'arco temporale che vide l'Italia impegnata nella Grande Guerra. Ogni componimento della silloge è cronologicamente successivo a quelli di *Poesie*. L'atmosfera buia di quegli anni, che hanno segnato profondamente il *Secolo Breve* con l'avvio di una lunga stagione di tragedie dalle dimensioni planetarie come mai era accaduto nella storia dell'umanità, ammanta anche il nuovo libro di Galdieri, non immune dai vistosi cambiamenti storici politici e sociali che hanno afflitto ogni famiglia del continente. La guerra fa sentire la sua eco in ogni parte d'Italia e Napoli ha i suoi uomini al fronte, attesi dai familiari nella quiete angosciosa delle pareti domestiche. È soprattutto verso chi resta e attende che si indirizza l'interesse di Galdieri (del resto il poeta non ha vissuto un'esperienza ungarettiana del fronte e predilige raccontare per via indiretta).

Il titolo lascia supporre sia una continuità con la raccolta precedente che un aggiornamento e approfondimento della materia trattata. *Nuove poesie*, così come il libro del '14, elude ogni intento denotativo circa i temi e lo stile con cui i lettori si misureranno. Ancora una volta il poeta preferisce conservare un profilo umile, evitando ogni pittoresca e celebrativa pratica paratestuale. Compare il nomignolo Rambaldo ad accompagnare nome e cognome dell'autore. Le uniche indicazioni offerte da Galdieri sono relative al periodo di composizione dei testi ('15-'18, come sottolineato in precedenza). Il titolo è di natura *rematica*[1] e non *tematica*, all'insegna dell'essenzialità e del minimalismo, come consuetudine tra gli artisti napoletani: *Canzonette napoletane* di Murolo (1910), *Poesie* di Libero Bovio (1928), *Poesie* di Luca Postiglione (1919). Precedentemente Di Giacomo era solito intitolare le proprie raccolte di liriche privilegiando il *rema*: *Sonetti*, *Canzoni napoletane*, *Ariette e sunette*, *Canzone e ariette nove*… Tuttavia don Salvatore dà rilievo a generi e forme della lirica, suggerendo talvolta anche stili e tendenze (è difficile non scorgere l'ombra del melodramma e del *recitar cantando* su un titolo che chiama in causa le *ariette*).

La continuità tra le due raccolte galdieriane, oltre che dai rispettivi titoli, è ribadita nell'introduzione dell'autore, che dà risalto anche alla raggiunta maturità dello stile e alla ricerca cominciata con la precedente silloge:

---

[1] Si veda G. GENETTE, *Soglie: i dintorni di un testo*, (trad. C. M. CEDERNA), Einaudi, Torino, 1989 [*Seuils*, Paris, Seuil, 1987].

> Qui la materia mi è diventata più duttile per averne approfondito lo studio e per aver meglio acuito il mio tormento d'osservazione diretta.
> Filosofia? Filosofia. E appunto per ciò poesia di popolo, del nostro popolo, che è filosofo più di ogni altro. Libero e sboccato sovente – e questo attrasse molti di coloro che scrissero prima che io giungessi – profondo ironico saggio, sempre, e questo attrae me, per tendenza ed anche per elezione del mio spirito.[2]

Lo studio approfondito che Galdieri ha riservato alla materia del suo poetare riguarda l'orientamento stilistico che l'autore aveva già intrapreso nel primo volume di liriche, coltivando la massima sapienziale, il motto, il proverbio, l'aforisma.
Laddove nella prefazione al precedente libro Galdieri prendeva le distanze dall'esuberanza passionale e sentimentale della lirica e canzone napoletana (precetto osservato solo in parte), dagli stilemi del digiacomismo, nell'introduzione alle *Nuove poesie* l'autore sente la necessità di rendersi ulteriormente autonomo, allontanandosi stavolta dallo stile «plebeo» inaugurato da Ferdinando Russo. Ogni categoria o appartenenza risulta troppo restrittiva agli occhi del poeta, che lavora per liberare il napoletano da eccessi musicali, da un lato, e popolareschi da un altro. Galdieri, pur non essendo un innovatore *tout court*, si pone consapevolmente come rappresentante di una terza via, mediana rispetto alle altre: si schiera dalla parte del popolo, ma non del popolano.
Ciò che attrae il poeta è lo spirito «ironico e saggio» dei Napoletani, la loro capacità di reagire con «filosofia» alle ristrettezze della vita e alla mala sorte. Di fatto la sua affermazione circa l'atteggiamento filosofico che caratterizza il popolo napoletano sintetizza giustappunto il carattere gaudente, ma tenace, dei Partenopei, capaci di volgere a proprio favore ogni situazione avversa:

> L'epicureismo greco commisto all'immediatezza della passionalità […] affonda le sue radici in un sentimento di ispirazione romanticamente spagnola – forse araba – tutta mediterranea, all'origine del processo genetico ed evolutivo del popolo napoletano. Popolo pervaso da quella gioia di vivere ispirata all'edonismo, seppure impuro poiché non esclusivamente finalizzato alla ricerca del bello e del sublime in tutte le sue forme, ma frammisto a una sorta di dolore di sofferenza di sogno, un piacere volutamente 'instabile' composto di piccoli momenti, in una sorta di 'carpe diem' tutto napoletano. Ma è anche la Napoli della povertà e dell'opportunismo, città che ha portato Benedetto Croce a scrivere nella sua *Storia del Regno di Napoli*

---

[2] R. GALDIERI, *Introduzione* a NP, p. 7.

> «Franza, Allemanna basta che se magna», somma conclusione del pensiero filosofico partenopeo del "vivi e lascia vivere".[3]

Galdieri forse giudicava troppo positivamente il popolo al quale lui stesso apparteneva, limitandosi a guardare solo la loro tenacia e dignità nell’affrontare la cattiva sorte, l’ironia e la gioia amara come utili strumenti di reazione. Il poeta ha forse voluto leggere nel suo popolo quei tratti che contraddistinguevano Galdieri stesso: la tendenza ad un’accettazione misurata degli accadimenti e un reagire con l’arma dell’onestà e della fiducia nella possibilità di un miglioramento. La sua visione di Napoli va di pari passo con l’adeguamento della sua lingua ad una realtà piccolo borghese, e perciò leggermente epurato dalle scorie grossolane e sgraziate dei bassifondi. Galdieri è poeta della *medietas* nel senso più pieno, come già ho avuto modo di mostrare. Non vi è accezione dispregiativa in tale definizione, piuttosto l’intento di chiarire lo sguardo dell’autore, che, partendo sempre dall’osservazione di se stesso, sposta man mano l’attenzione all’esterno, mantenendosi però sempre entro confini compatibili con la sua realtà interiore e sociale.
Del resto in *Nuove poesie* l’indagine di Galdieri abbandona sempre più il particolare (nei testi sono in numero nettamente minoritario, rispetto alle *Poesie*, quelle figure umili e dignitose della realtà napoletana) per abbracciare un’universalità che rischia di travalicare talvolta i limiti dell’astrazione (i titoli, ad esempio, sono massimamente astratti, ma a ben guardare la materia affonda le radici in una amara commedia umana).
Le differenze col precedente libro non sono meno delle analogie. Basta vedere la compattezza del libricino e il numero di versi sensibilmente ridotto. Difficilmente un testo oltrepassa la pagina. Galdieri ha intrapreso un ulteriore lavoro di sottrazione lirica, inseguendo la nudità e l’essenzialità nelle sue poesie e dando alloggio a ciò che lui chiama «filosofia», cioè la sottile analisi delle maniere, dei comportamenti della gente, condotta con perspicacia e acume. In questo libro Galdieri è un moralista che veste gli abiti della poesia per rendere più appetibili le pillole da ingerire. La forma però è lungi dall’essere un semplice involucro: la misura e la brevità a tratti diventano maniacali, il dettato tende a prosciugarsi e nello stesso tempo si fa più agile, le strofe sono più stringate. Galdieri è e resta un lirico, anche quando compone poesia, a suo modo di dire, filosofica. «Poesia di popolo» altro non è che lo stile sentenzioso, l’arguzia bonaria di chi si attarda ad osservare i vizi e le virtù degli altri. Ma Galdieri non è né ciarliero né pettegolo, né tanto meno è spinto da invidia, malizia o, peggio, crudeltà nell’abbozzare i suoi ritratti morali: è quanto più distante possa esserci da un La

[3] C. Pini, *Elogio napoletano. Breve viaggio nella metropoli del futuro dove la fantasia diviene realtà*, tratto da

Rochefoucauld. Inoltre il poeta evita di cimentarsi in conclusioni: nonostante la stringatezza sempre maggiore dei suoi testi, egli è poco incline a tendenze affermative e dichiarative, piuttosto si rifugia nella domanda (retorica sì, ma in grado di spalancare un ulteriore mondo nascosto dietro l'apparente chiusura del testo), nel dubbio, nella sospensione interrogante, dando agio al lettore di fermarsi e riflettere, senza sentirsi bersaglio di una polemica o un attacco. La poesia col suo carattere, per sua natura connotativo e non denotativo, rifugge la fredda simmetria rispondente ad una legge inviolabile, così come rifugge una mera funzionalità. Siamo comunque distanti da un lavoro di chirurgia. Non c'è volontà di anestetizzare la bellezza per un nichilistico compiacersi delle ingiustizie dell'uomo. Resta un mondo aperto quello della poesia di Galdieri: l'autore cerca spiragli, cerca il dialogo affannosamente, proprio perché incapace di liberarsi del solipsismo che lo tormenta.
L'intera raccolta è più secca e tagliente, perdendo qualche granello d'ironia che era il collante di tutta la precedente silloge. *Nuove poesie* conta 66 testi, di cui quasi la metà (31 per l'esattezza) costituita da componimenti brevi, impernianti sulla massima sapienziale e la speculazione. La prima grande novità rispetto al volume del '14 risiede nell'intelaiatura: il libro è diviso in tre sezioni, i cui intertitoli hanno stavolta un orientamento tematico. La prima parte, dal titolo di facile ermeneutica, *Sale e sapienza*, comprende i 31 componimenti di cui si accennava. La frazione successiva, *Core e pensiero* (dal sintagma in posizione epiforica a un verso della lirica *Abbaglio*) include 19 testi, in parte assimilabili, per stile, alla precedente lirica galdieriana. Infine *Fuoco e furtuna*, una sezione di 16 componimenti, che evocano le vicende della Grande Guerra. Quest'ultima parte è, per il tema trattato, la più dolente e amara del libro. Le vicissitudini della guerra inevitabilmente sottraggono cantabilità e allegria anche al *paese d' 'o sole*, e Galdieri, già avvezzo alla trattazione di argomenti drammatici, riesce ad esprimere in apprezzabili versi la pena e il purgatorio di chi vive l'angoscia di una notizia funesta. In questo caso, ancor di più, l'orientamento del poeta è diametralmente opposto alle scelte degli altri lirici napoletani, scoprendo invece un'inedita prossimità agli autori del panorama italiano che hanno raccontato il fronte.
Sorprendentemente il libro non raccoglie canzoni, se si esclude il caso di *Friscura*, lirica musicata in un secondo tempo. È come se dopo l'esperienza di *Poesie* Galdieri avesse rifiutato categoricamente ogni disposizione alla melodia, ritraendosi nauseato, come egli stesso chiarì nella prefazione al primo volume. Così facendo il poeta si pone in una dimensione nuova rispetto agli altri napoletani, sicuramente fuori dal coro. La poesia non deve far cantare, ma riflettere. Questo il credo galdieriano.

Mediamente – Rai Educational, http://www.mediamente.rai.it/articoli/20020301g.asp

Core e penziero riprende approssimativamente le forme, i temi e gli stili di *Poesie*. Si vedano ad esempio le prime due liriche della sezione: *Vernata* e *Ce vo' una e' Buon core*.
Vernata si compone di sei parti con strofe e metri irregolari – ad eccezione della seconda, che si dispone in tre terzine di endecasillabi, concatenate, ma lontane dal riprodurre pedissequamente la misura dantesca – e pone al centro, per l'ennesima volta, la figura femminile e l'abbandono di cui è vittima il poeta:

> È n'anno! È n'anno! Ca te ne si' ghiuta
> e nun ce sta cchiù fuoco dint' 'a casa!
> E nisciuno è felice! – è n'anno! È n'anno!
>
> Mamma aspetta ca i' dico: «'Na cerasa…»
> Comme io aspetto ca mammema m' 'o ddice…
> Ma 'e ccerase 'int' 'o spìreto llà stanno![4]

Anche qui il verso subisce molte fratture, dovute alla ricca interpunzione. La nostalgia dei gesti consueti che si accompagnano al ricordo della donna amata, il tono melanconico, il misurato lamento del poeta… sono tratti distintivi del primo Galdieri. Del resto l'intertitolo della sezione rimanda a quell'esperienza poetica, chiamando in causa direttamente il cuore (*core*) e quindi vicissitudini sentimentali.
Analogamente si sviluppa *Ce vo' una 'e buon core*, con strofe irregolari, fitta punteggiatura, una maggiore disposizione al racconto (in prima persona) e la ripresa del ritratto di un uomo del popolo, tipico della passata stagione galdieriana:

> I' so' puveriello, gnorsì;
> senz'arte, né parte.
> Si tengo duje solde m' 'e gioco
> a ccarte. […]
>
> I' so' puveriello, gnorsì:
> ma quanno aggio avuto 'o piatto,
> voglio 'na cosa pur'i'!

[4] *Vernata*, *II*, *NP*, ma *P66*, p. 130. I testi di *Nuove poesie,* riportati nelle note, saranno tratti dal doppio volume edito da Bideri nel '66 – salvo eccezioni, che saranno diversamente segnalate. Spìreto: letteralmente spirito, qui vale alcol, liquore.

Embè, tengo ‘na lira. Nun m’ ‘a joco.
‘A voglio perdere e dà’
a chi me sape ‘na figliola,
una, una sola,
che vo’ bene a chi
è puveriello… Comme so’ i’![5]

La lirica ha come matrice *L’arte leggia*, inserita nella prima raccolta, e dà rilievo alla figura del senza-lavoro e del dissipatore (i pochi soldi in possesso del protagonista sono scialacquati nel gioco delle carte) in cerca di una donna che lo ami per quello che è. Non s’intravede ancora uno spirito nuovo, eppure non c’è sdilinquimento melanconico né tanto meno l’ironia divora il testo. Il tono è quindi più composto e misurato.
Altri testi ispirati a figure che vivono nell’indigenza, ma alle quali non difettano dignità e tenacia, sono sottoposte ad un maggiore controllo metrico che, in una certa misura, ne neutralizza il tratto patetico e le spoglia di ogni eccesso caricaturale, donandogli una dosata sobrietà e, di conseguenza, un’adeguata verosimiglianza. *«Patrone e ssotto»* risponde esattamente a queste caratteristiche, in virtù di una simmetrica rispondenza tra le parti (doppi settenari disposti in distici che contano le stesse pause ed una simile impostazione retorica).
I tempi nefasti della guerra, anche quando non direttamente chiamati in causa, influiscono col loro lavorio nettunico sul tono dei componimenti e introducono nuovi temi: il progresso sfrenato che sfocia nella follia collettiva del conflitto mondiale determina, nel poeta e nei suoi personaggi, il rimpianto del passato (inventato o meno, poco importa), di un mondo campagnolo con la sua aria rassicurante, pacifica, estraneo ad ogni furia devastatrice. È il caso di testi come *Palomme* e *‘O viecchio zampugnaro*:

Ma chesta è luce elettrica!
Pure ‘ncampagna ce l’hanno purtata!
Oi quanta e quanta nuvità dich’i’!
‘Na palomma che vò murì abbruciata
manco cchiù a genio suio mo’ pò murì![6]

L’avvento della luce elettrica anche nelle aree di campagna condiziona persino il più umile degli insetti, al quale è negata una morte serena, a causa dell’attrazione che la luce elettrica

[5] *Ce vo’ una ‘e buon core*, *NP*, ma *P66*, pp. 101-2.

inevitabilmente esercita su di esso, uccidendolo per l'eccesso di calore. L'ineluttabilità del progresso tecnologico reca con sé un destino che annienta la volontà del singolo individuo e ne segna il percorso di vita. La fiumana della storia non distingue, trascina anche chi cerca ristoro tra le amenità di un luogo remoto. Il povero zampognaro a 70 anni decide di non scendere più in città a suonare la ciaramella e avverte il nipote sedicenne che l'avrebbe dovuto accompagnare per godere della vista del mare di Napoli per la prima volta: gli usi sono cambiati, la gente non ha più bisogno di chi allieta il Natale con il suono di una zampogna:

Dice a tatillo…
ca nun partesse… Tu si' piccerillo;
meglio c' 'o ddice tu, ca 'nce 'o ddico io…
Che parte a fa'? Mo' populo e signure,
nun credono cchiù a Ddio!
E 'sti nnuvene nun 'e vvonno cchiù!...
Mo', che te pienze?...
'O pasturaro nun fa cchiù pasture…
'O spezziale nun venne cchiù 'ncienze!
Chella notte nun vide 'nu bengale…
Nun se sparano botte…
È fernuto Natale! E cu' Natale
Se ne so' ghiute tanta cose belle!...[7]

Altre liriche sono inni all'amore come molti dei componimenti di *Poesie*: *Friscura*, *'A pace d' 'a casa*, *Cuntrora*, *Quanno tu arrive*… offrono pochi spunti dal punto di vista tematico, sebbene rispondano ad un criterio di compostezza formale e di maturità stilistica che ne rendono piacevole la lettura. '*A pace da casa* approfondisce da una diversa prospettiva la relazione tra un uomo, che rifiuta ogni forma di patriarcato in famiglia, e sua moglie, alla quale è concesso lo spazio necessario alle sue esigenze. Testi come *'O malamente* e '*O ccafè* indagavano lo stesso rapporto, ma ponevano l'accento sull'inaffidabilità e sull'infedeltà della donna, raccontando un'ossessione che perseguitava il Rambaldo: il privato, pur mostrato attraverso un'oggettivazione di analoghi rapporti interpersonali, rischiava di apparire agli occhi del lettore come un tic dell'autore. Invece, le liriche sopra citate sono pervase da un respiro meno claustrofobico e non rischiano la registrazione dello sguardo troppo indagatore

[6] *Palomme*, *NP*, ma *P66*, p. 89. Palomme: falena, lepidottero notturno.
[7] *'O viecchio zampugnaro*, *NP*, ma *P66*, pp. 96-7.

del poeta, sorta di cine-occhio[8] onnipresente. Vi è un grado più alto di corrispondenza tra la materia dell'espressione e l'impianto formale, una maggiore adesione al concreto e al corporeo che metonimicamente veicolano un fervore passionale mai sopra le righe:

Quann' è 'o mumento
i' sento 'o passo, l'addore,
'o sciato, 'a voce che mme darraie…[9]

Galdieri riesce ora a dominare la sua materia più consapevolmente e anche quando si confronta con la tematica amorosa di ascendenza digiacomiana sa essere più lucido e meno approssimativo nel trattare un verso di alta cantabilità come il settenario e l'endecasillabo, misurando pause e effetti fonici. Agisce, consapevolmente o meno, un riverbero di citazioni e cripto-citazioni (anche solo per assonanza, per via fonetica e scansione ritmica più che per ricordi semantici), che produce inattesi effetti e scopre ipotesti dall'indecifrabile significato ad un primo sguardo.

La vibrante *Friscura*, che apparentemente contraddice gli assunti del poeta circa il proprio disincanto nei confronti di una melensa musicalità e di un altrettanto vacua contemplazione della natura, espressi a chiare lettere nell'introduzione al precedente libro, nasconde un inquietante risvolto funereo. L'aria estasiante della mattina primaverile (come da convenzione lirica, è una fresca giornata di aprile) è disseminata di tracce che preludono ad altro: non sono tanto le rose e le viole a coronare la giornata, ma l'aria frizzante e leggera che ridà fiato al poeta, calmandogli una febbre che non è d'amore. I pensieri sono tanti, scrive l'autore, e non lo lasciano dormire:

Friscura d' 'a matina,
che faie tremmà caruofene e vviole,
tutta 'ndurata 'e sole,
frizzante e leggia, prufumata e fina, […]
nun dormo 'a notte, tante d' 'e penziere […]

Ah! Comme me fa bbene
'stu rrisciatà! Mme leva 'a freva e ssana.[10]

---

[8] L'espressione rimanda inevitabilmente ai film e allo stile del grande cineasta sovietico, Tziga Vertov.
[9] *Quanno tu arrive*, *NP*, ma *P66*, p. 117.
[10] *Friscura*, *NP*, ma *P66*, p. 217.

A piccoli passi Galdieri ci conduce fuori da un incanto amoroso e ci mostra una realtà tarlata dalla malattia. È l'ambiguo finale a gettare ulteriori ombre (chi è la persona che il poeta ha visto il giorno prima, tale da indurlo ad una chiusa cimiteriale?) e a mostrare in filigrana la figura della morte:

> Sì! Ajere ll'aggiu vista…
> Sì 'A veco 'n'ata vota stammatina…
> Ma che vo' di'?… Si mai cu' mmico resta,
> (c'arrassumiglia a te!)
> 'ncopp'a 'stu marmo friddo 'e 'sta fenesta,
> cchiù friddo 'na matina truove a me![11]

Cuntrora si apre con un verso la cui calma e misura, il tratto principalmente contemplativo, trova un precedente nei sonetti in lingua dedicati al paesino di Penta, primo importante sforzo letterario di Galdieri: la lettura di Leopardi e Foscolo influenza l'ordito dei testi. L'incipit della lirica, in particolare il primo verso, richiama il ritmo e l'atmosfera dei *Sepolcri*, riproducendone indirettamente il noto inizio:

> A 'o ffrisco, sott' all'urme
> c' 'o punentino frisco,
> i' stiso 'nterra sisco
> cu' 'e mmane 'mmano a te.[12]

Le prime sette sillabe ne riprendono la scansione metrico-ritmica e delineano esattamente la stessa immagine: all'ombra dei cipressi si sostituisce il fresco degli olmi, ma è il rimando per via fonica ad aprire ulteriori strade interpretative, attivando il lato significante più che quello del significato (e quindi agendo su uno strato nascosto della coscienza, provocando un ritorno del rimosso): il napoletano *urme* (olmi) è prossimo al foscoliano *urne*. Il riposo, al fresco degli alberi, non prelude più ad un quadretto amoroso, ma ancora una volta rimanda alla morte.

Galdieri riprende a parlare di essa, ma lo fa cambiando sensibilmente prospettiva e mutando stile.

[11] Ibidem.
[12] Cuntrora, *NP*, ma *P66*, p. 118.

Due liriche della sezione hanno delle caratteristiche che le accomunano alle successive *Canzuncine all'amico malato*, più che ai precedenti testi orbitanti intorno all'avvento della Nera Signora: l'ossessione della morte non è più resa con l'ironia (l'esorcismo) e l'astrazione che ne determinavano un distacco ancora rassicurante. Ora, invece, essa ha tratti ben più concreti e inquietanti e, paradossalmente, è mostrata per traslati o rimandi letterari (come nei casi precedentemente mostrati) e non vissuta più in prima persona, come un'ossessione privata: non è più l'autore a cercare le aree cimiteriali, gli impresari di pompe funebri, per scongiurarne la venuta improvvisa: l'io poetico si tiene a distanza e la tragica fine colpisce qualcuno o qualcosa (più di una volta è un albero ad essere tranciato o a seccarsi) che è prossima a lui, adoperando una strategia di aggiramento che pian piano stringe sulla vittima predestinata:

Comme so' vierde 'e chiuppe pe' 'sta via,
tante a 'nu lato e tante all'atu lato,
comme si fosse 'na cunfrataria.

Ma vulite sapé qua' s'è seccato?
Chillo che steva 'nnanze 'a casa mia.

Comme fosse isso 'o muorto accumpagnato![13]

'A notte riprende in parte l'attesa ambivalente di *Friscura*: il tu femminile che il poeta attende è un'entità non meglio definita. Nel frattempo il poeta temporeggia, con aria rassegnata, e rievoca alcuni momenti della sua vita: ricorda quando alle quattro di mattina era ancora in giro a cantare con gli amici. Adesso invece, alla stessa ora, attende che il sonno, chiaro simbolo del riposo eterno, lo colga, ma «'o suonno nun vene»:

Mo 'a notte c' 'o suonno nun vene,
m'appiccio 'nu miezo sicario
e penzo. E te penzo. Che bene!

Nun tengo cchiù fede! (Chi 'a tene?)
E fumo… aspettanno l'orario
d' 'a Morte. Che trica, ma vene.[14]

---

[13] *'A sciorta*, *NP*, ma *P66*, p. 212.

Non mancano le contromisure all’approssimarsi della fine. Il vino, ad esempio, con l’ebbrezza che sa donare e la conseguente sottrazione di coscienza («m’appapagna»), alimenta l’illusione di poter sospendere il tempo e arrestare il cammino della morte, ma soprattutto è l’unico rifugio ai dolori e agli affanni della vita, così come accadeva per *Poesie*:

Si mme cuntrasto cu’ ‘nu malandrino,
chi m’appapagna? ‘O vino.

Si m’ ‘a piglio c’ ‘a sciorta e c’ ‘o destino,
chi me dà pace? ‘O vino.[15]

Core e penziero, pur non essendo la sezione introduttiva del libro, è il vero ponte tra le sillogi e allo stesso tempo è disseminato di tracce che preludono ai due più significativi capitoli di *Nuove Poesie*. Lo si può considerare come un ibrido, una transazione spuria non dotata di una propria identità, ma che apre la strada ai temi e alle forme di *Sale e sapienza* e di *Fuoco e furtuna*.
Il tema della morte e dell’attesa è infatti centrale nella parte finale del volume, dove assume un valore universale e non si riduce più a privata inquietudine.
La maggiore novità della raccolta risiede infatti proprio nella conclusiva sezione, delle cui peculiarità si darà conto diffusamente più avanti. Al momento è sufficiente, per i motivi che stavo affrontando, riportare uno degli ultimi testi del libro, in ragione della sua specificità, coerente con quanto stavo esponendo sul rapporto del poeta con la morte e con il nettare di Bacco.
Scampagnata è un titolo pienamente galdieriano per l’impeccabile coalescenza di atteggiamento disimpegnato, goliardico, giocoso e sofferta riflessione sull’esistenza:

Vogli’i ‘ncampagna c’ ‘a Morte!
M’a faccio assettà a tavula cu’ mmico.
Mangio! Ch’è, nun mangiavao? I’, benedico,
tengo ‘nu stommaco forte!

‘O vermiciello, ‘o crapetto,
‘o fritto ‘e pesce… e doppo – addo’ ce azzecca

---

[14] ‘*A notte*, *NP*, ma *P66*, p. 214.

‘o bicchierello – ‘a noce e ‘a ficusecca…
Se n’ha da ì’ nu peretto!

Voglio sta allero e cuntento,
ca nun ce abbado si mangiammo ‘nzieme.
Le voglio fa avvede ca nun me preme
ch’è tutt’essa a ‘stu mumento!

A voglio ridere ‘nfaccia!
‘A voglio fa stunà ‘cu suone cante…
E quanno ‘arciule ‘e vino so’ vacante,
me l’astregno forte ‘mbraccia…

E strillo: “- S’è ‘mbriacata!
Gente, vedite d’ ‘a puté fa scema…
Vedimme si se scioglie ‘stu problema.
Si vene st’ora aspettata!”

E nun ‘mporta – ‘o bbenedico! –
Si doppo, quanno ha alliggeruto ‘o vino,
me dice a me, truvanneme vicino:
“ – Mo’ vienetenne cu’ mmico!”[16]

Il componimento è la perfetta sintesi della filosofia galdieriana, sempre in bilico tra la spensierata evasione dai problemi quotidiani (è significativo osservare con quanta cura e godimento l’autore indugia sulla descrizione del cibo in molte poesie, come ho già sottolineato altrove) e la stringente inquietudine della vita, derivata dall’esperienza della malattia.
Il vino, sorta di divinità anarchica e inassoggettabile, riesce persino a prevalere sulla morte, ubriacandola e distogliendola dalle sue funzioni, almeno momentaneamente. La lirica, profondamente napoletana nella leggerezza con cui tratta un tema grave e angoscioso, si può ascrivere a quella tradizione letteraria giocosa e scanzonata che affonda le radici nel nostro Medioevo e trova nell’Angiolieri l’antesignano.

[15] *Vino*, *NP*, ma *P66*, p. 100.
[16] *Scampagnata*, *NP*, ma *LC* pp. 211-2. Il testo fu estromesso, inspiegabilmente, dalle sillogi successive alla morte dell’autore, e recuperato solo nel doppio volume di Bideri del ’66.

L’ebbrezza, lo scherzo, l’irresistibile attrazione per il corporeo (motivo che non fa certo difetto allo spirito partenopeo) esprimono bestialità, gozzoviglie, goliardie pantagrueliche. La morte è un accadimento non sostenibile dal pensiero umano, pertanto può essere solo mostrato tramite eccessi, secondo un’inestinguibile radice barocca che caratterizza ogni stagione dello stile napoletano.

Il cibo si presta all’ennesimo esorcismo e consente al poeta di inscenare una danza macabra al rovescio, in cui la vittima è proprio la Morte, e il gran burattinaio il poeta. Il *memento mori* a Napoli non può consumarsi in quella tensione meditativa e quei tratti ascetici, tipici di un rigore nordico, ma deve arricchirsi di compiacimento, esibizione del corpo e conseguente gaiezza: inoltrandoci in ambito cinematografico, si può azzardare un parallelo con il monicelliano *Brancaleone alle crociate*, in particolare per la sequenza dell’incontro con un teschio incappucciato, recante in mano una lunga falce, parodia (ovviamente in salsa tutta italiana e perciò capovolgimento) del più celebre e intenso *Il settimo sigillo* bergmaniano.

Vi è in quest’atteggiamento stilistico un radicale carnevalesco che non si può estirpare dalla letteratura dialettale, in quanto ne costituisce un ingrediente fondante e ineludibile.

> La “letteratura dialettale riflessa” (per usare la canonica formula crociana) o “cosciente” si accompagna alla consapevolezza di un doppio registro o livello della scrittura e offre una ricca e fertile riserva di significanti all’eredità dell’antico stile “comico”, contrapposto specularmente all’aulico sin dalle origini della nostra Letteratura volgare (esemplare e sintomatico il fatto che nell’esiguo canzoniere di uno dei padri del realismo giocoso, Rustico di Filippo, ci siano stati tramandati esattamente tanti sonetti in stile aulico quanti in stile comico).
>
> Agli spunti che possiamo trarre da Bachtin potrebbero aggiungersi e eventualmente connettersi riflessioni felicemente elaborate da Auerbach: il grande tema, soprattutto, dei livelli, degli stili. Condizione carnevalesca e stile comico possono rappresentare *l’altro*, *l’alterità*, rispetto all’ufficialità, al serio, al sublime. E questo “altro” può risultare portatore di vitalità esplosiva sia sul piano sociale sia sul piano individuale; veicolo del represso e del rimosso in fase di rivalsa; strumento di trasgressione liberatoria.[17]

4.2 L’ECLISSI DELL’IO E IL BISOGNO DI OGGETTIVITÀ: L’ATTEGGIAMENTO GNOMICO IN *SALE E SAPIENZA*.

Di carnevalesco, invece, la sezione *Sale e sapienza* ha ben poco. Qui si assiste ad un modo nuovo di declinare il dialetto, come ho già avuto modo di esporre nel precedente capitolo. È evidente che la direzione di Galdieri, l'approdo letterario verso cui tendeva trova espressione nel genere di poesia che va a fondare il suddetto capitolo. La sezione comprende un numero cospicuo di liriche: i testi brevi e sapienziali, la cui occorrenza era episodica nella precedente opera rambaldiana, costituiscono ora l'ossatura delle *Nuove Poesie*, rispondendo ad una presa di coscienza stilistica esposta a chiare lettere nell'introduzione d'autore. Se altrove Galdieri non era riuscito a tradurre del tutto il suo disegno poetico nel risultato vagheggiato, nella seconda raccolta di liriche la materia dell'espressione trova un più adeguato riscontro nel tessuto stilistico e formale: l'autore ha affinato i suoi strumenti ed è più consapevole della rotta che segue la sua scrittura.

Il poeta intende il capitolo iniziale del libro come un compendio di *exempla* su vizi, virtù, atteggiamenti dell'essere umano, soffermandosi comunque su situazioni e episodi particolari, per poi muovere verso più generali considerazioni: egli medita intorno a *minima moralia* indicative di un più vasto e, possibilmente, universale, comune modo di sentire. Basta scorrere i titoli dei singoli testi per scoprirne l'intento: *Segretezza*, *Verità*, *Amicizia*, *Baldanza*, *Speranza*, *Rassignazione*, *Scrupolo*, *Prurenza*…

L'indugiare dei titoli su astratte disposizioni dell'animo umano rischia di creare un equivoco sulla materia lirica della sezione. Invece siamo tanto lontani da un libro di precetti quanto da toni ammonitori. Non c'è idea didascalica a sorreggere l'impianto, ma solo l'urgenza di fotografare l'uomo alle prese con le sue quotidiane inquietudini, conseguenze di una vita precaria e non di un'esistenza vissuta all'insegna della massima felicità. Galdieri è innanzitutto esploratore del proprio animo, quindi non fa altro che trattare ciò che meglio conosce, trovando un'oggettivazione nei piccoli episodi che costellano il nostro agire giornaliero e rifugiandosi in titoli massimamente astratti e, di conseguenza, ellittici.

La sua lirica più matura cerca di ricavare il *sale* dall'esperienza umana, la sostanza residua e incancellabile di un lungo lavoro di distillazione: l'autore ha lasciato evaporare tutto quanto è superfluo alla poesia che persegue le «verità comuni». La prossimità del *sale* alla *sapienza*, per tramite della *sapidità* e del *sapore*, trova fondamento in un'unica radice ed è esattamente ciò che il poeta intende evocare.

---

[17] E. GIACHERY, *Carnevali e dialetti: quasi un prologo*, in ID., *Dialetti in Parnaso*, Giardini editori e stampatori, Pisa, 1992, pp. 13-4.

Il *sapere* a cui fa riferimento non appartiene alla sfera dell'erudizione e della cultura, ma al mondo delle tradizioni popolari e del suo proverbiale buonsenso: non a caso la *sapienza* si accompagna al *sale*, ciò che dà sapore alle pietanze, ingrediente fondamentale e alla portata di tutti. In tal senso la parola assume una connotazione diversa, apparentandosi a *saggezza* ed *esperienza*. È emblematico, infatti, che il testo dal titolo *Sapienza* non faccia alcun riferimento al sapere, ma a tutt'altre qualità dell'essere umano:

> «'A vita – dice l'ommo sestimato –
> è 'na butteglia 'e vino prelibbato.
> Si m'astipo m' 'a trovo;
> si m' 'a vevo unu sciato,
> cumpagno… ce 'o vvedimmo a vvino nuovo!»[18]

L'*ommo sestimato* non è altro che l'uomo avveduto, savio, ma non necessariamente acculturato. La sapienza dunque è patrimonio comune, acquisibile tramite esperienza e moralità. Il senso è contiguo a ciò che è appunto sapienziale. Il popolo, più del singolo, ne è depositario ed ognuno può attingere alla sua scienza.

Così intesa, essa non differisce dall'accezione che le si attribuisce nel *Libro dei Proverbi* dell'Antico Testamento: vale prudenza, rettitudine e saggezza; la via della sapienza è dunque la strada dei giusti;[19] tuttavia lo spirito laico (e soprattutto poetico) di Galdieri diverge del tutto dal pedagogo ed è poco incline ai precetti religiosi. Piuttosto egli vuole lodare quel popolo che ha saputo conservare le proprie tradizioni, rispettando la storia e la terra che l'ha generato e rimanendo fedele all'insegnamento dei propri padri. Più che a Dio si risponde alla collettività e, dunque, a quel mondo di persone umili, destinatari elettivi del libro.

> Per valutare al giusto valore questa poesia, bisogna riflettere che a questo genere la letteratura italiana, in lingua dialettale, è pressoché negata. La poesia gnomica […] condensa nel giro di pochi versi una ricca esperienza della vita: ora, lo spirito italiano, di solito, è povero di vita interiore e tutto rovesciato verso l'esteriorità. Ricchissima di sentenze e di aforismi è, invece, la letteratura tedesca, a causa appunto della maggiore intimità dello spirito germanico […]. Ora, se tra le varie genti italiane ve n'è una dalla quale può oggi fiorire una poesia gnomica, questa è la napoletana; ché solo nell'anima napoletana v'è quel tanto di bonomia e d'ironia, di scetticismo malinconico e di nostalgico distacco dalla vita, che permettono di

[18] *Sapienza*, *NP*, ma *P66* p. 170. «M'astipo»: la conservo. «M' 'a vevo unu sciato»: la bevo in un sol fiato.

> guardarla dal di fuori e dal di sopra, pur amandola e per ciò stesso comprendendola, ché senza amore non v'ha comprensione.[20]

Pur non rinunciando al genere lirico, Galdieri riesce a realizzare quella poesia del popolo di cui accennava nella prefazione al libro di *Poesie*: occulta il soggetto dando respiro universale ad uno spirito tribolato che si sovrappone ai vari personaggi dei testi, il più delle volte delle tipizzazioni di stati e atteggiamenti dello spirito.

Così il poeta riesce contemporaneamente a preservare la tradizione lirica partenopea e a trasfondervi un bonus di oggettività, tale da renderla poesia di tutti, poesia plurale. Resta comunque forte l'ombra dell'uomo Rocco Galdieri dietro l'amarezza che contraddistingue ogni testo, com'è naturale che sia, ma l'asciuttezza dei componimenti, il rigore formale, la rinuncia ad un soggetto forte e la coesione della sezione fanno di queste 31 liriche un unicum nel panorama letterario napoletano del tempo: alcuni versi sembrano borbottii sottratti ad un passante per le strade di Napoli, altri sono frammenti di dialogo tra due umili voci, non meglio caratterizzate. La loro universalità è tale da farli apparire «perline di saggezza»,[21] il cui artefice è nient'altro che il curatore di un volume di massime orali, esistenti da sempre e finalmente riportate per iscritto.

Capurro, prima, e Bovio, poi, riuscirono nell'impresa di far cantare tutta Napoli, rendendo patrimonio comune quelle che erano canzoni d'autore. La loro ricetta per un'arte che fosse espressione del popolo richiedeva necessariamente il passaggio per l'ambito musicale. Il ritorno all'oralità (in questo caso: il canto) era la risorsa da privilegiare per riuscire nell'intento.

Galdieri tenta un'altra strada, verosimilmente meno immediata, ma del tutto nuova. Per lui popolare non era solo il canto e, meno che mai, la *guapparia* e quell'atteggiamento da *scugnizzo* che in seguito anche Viviani andrà privilegiando.

Dal momento che, agli occhi del poeta, la saggezza (ciò che lui chiama *filosofia* nell'introduzione e traduce in *sapienza* nell'intertitolo) è la vera eredità che il popolo ha lasciato, una lirica che sappia far pensare (più che cantare) e che restituisca la complessità dell'animo umano in una dimensione universale e non più privata è l'unica strada per non tradirlo.

Che questa opzione sia stata perseguita da un autore come Galdieri è un paradosso se si pensa alla forte introversione che caratterizza lui e la sua vena di letterato, ma forse proprio partendo

---

[19] *Proverbi*, 4, 11-18.
[20] A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, cit., p. 59.
[21] Ivi, p. 58.

da questo atteggiamento intimista può essere capita l'opera galdieriana. La disposizione all'ascolto dei recessi dell'io anziché affinare il canto, il lirismo – manifestazioni che trovano sbocco in un'esuberante esteriorità nella letteratura napoletana – hanno indotto il poeta ad approfondire il pensiero più che la sensazione, i comportamenti dell'essere umano più che la sensualità, le «verità comuni» più che il particolare.

La malattia, inoltre, ha contribuito ulteriormente all'affinarsi di tale attitudine. Cercando di seguire il filo dei propri pensieri e meditando sulle proprie angosce, Galdieri ha creduto di poter comprendere i turbolenti moti dell'animo dei suoi simili: ha elevato se stesso a prototipo dell'umanità per indagarvi le reazioni alle vicissitudini della vita, e poi ha ritenuto opportuno rimuovere l'oggetto dell'investigazione. In altre parole, quello stesso io particolare (se stesso), di cui si è avvalso in precedenza, è stato poi messo tra parentesi nella stesura delle liriche. Nascono da questa *rimozione* la galleria di personaggi che popolano le sue poesie, le *dramatis personae* che scandiscono il pronome *io*, i testi di ascendenza teatrale, infine la forte urgenza di oggettivare e di prosciugare le liriche. L'autore tende ad annullarsi, lasciando le sue creature in balia del teatro del mondo, forse per il timore di rimanerne vittima anch'egli. Nemmeno le successive *Canzuncine all'amico malato,* nonostante l'impianto dialogico, riusciranno a rendere oggettiva (e quindi neutralizzare) l'angoscia del poeta, la cui ombra risulterà invece fin troppo prevaricante.

Sale e sapienza è, al contrario, l'estremo tentativo di oggettività, nel massimo rigore formale di cui il poeta è capace. Galdieri si dà delle regole, scegliendo a modello i pochi testi di *Poesie* assimilabili allo stile di *Chillo che rrire e chillo che chiagne*.

Circa la metà delle liriche è costituita da due quartine (o una quartina e due distici) di endecasillabi, generalmente a rima alternata. I restanti testi non si discostano da questo schema, variando talvolta il metro (*Scrupolo* è in ottonari), tal altra il numero di versi (*Anema lesa* ne conta uno in più, altre come *Ingiarìa, Abbaglio*… sono più brevi). Solo alcune sono dei veri e propri aforismi, stringati, lapidari, come per esempio *Prurenza*:

> Quanno nun vide annanz' a te addò vaie,
> fèrmate! Resta addò staie.
> 'O marenaro, quanno è neglia,
>   veglia.[22]

[22] *Prurenza, NP*, ma *P66* p. 167. *Quanno è neglia*: quando c'è nebbia.

Tutti i testi sono concepiti come piccole parabole morali con una premessa e la conseguenza che deriva dalla condizione iniziale. È nella chiusa che si avverte più chiaramente la voce del poeta. Il più delle volte, invece, è una figura della realtà napoletana a parlare, per cui il contesto riduce il rischio d'astrazione: si parte da una situazione quotidiana o da una semplice osservazione per approdare ad un buon senso finale o ad una chiusura *in levare* che offre al lettore ulteriore materia su cui riflettere[23]. Non sono solamente virtù e rettitudine a stimolare l'ispirazione galdieriana, talvolta il poeta elogia qualche innocuo vizio o mostra l'agio che si può trarre dalla spensieratezza e dall'ozio: la distanza dal precetto religioso e dall'intento pedagogico qui è massima. Si veda il testo incipitario della sezione e dell'intera raccolta: *Penziero appaciato*, che racchiude tutti gli elementi distintivi di questa lirica:

> Fuma. L'ommo che fuma, o 'nu mezzone,
> o pure 'nu sicario furastiere,
> nun penza manco a fa' malazzione,
> e s'appacia c' 'o core e cu' 'e penziere.
>
> Fuma! E si hê avuto male 'a quaccheduno,
> fuma, ca scanze 'o carcere, si attocca.
> Nun aggiu visto 'nfino a mo' nisciuno
> c'ha acciso a n'ato c' 'o sicario 'nmocca.[24]

L'intera sezione è in bilico tra lo scherzo e la parabola morale: nel caso di *Penziero appaciato* la chiusa rifugge ogni sentenza e cede ad un'energia ingovernabile, anarchica e licenziosa. Più volte Galdieri ha modo di rimarcarlo nelle sue liriche: è esemplare *Derettezza* che in napoletano indica sia rettitudine, sia star dritto in senso letterale. L'ubriacatura (quella dell'ubriaco è una figura che ritorna spesso nelle sue liriche) non dona solo uno stato di euforia, ma anche di innocenza e, paradossalmente, di infallibilità nella scelta tra diverse opzioni. Chi insegue a tutti i costi la retta via rischia di non trovarla: è meglio perciò affidarsi al caso e preferire le scorciatoie. Al buonsenso si preferisce dunque l'ebbrezza. È quel che

---

[23] Nell'introduzione al libro di massime di Francis de La Rochefoucauld, Giovanni Macchia scrive: «Delle due forma di letteratura che coesistono nel Seicento, una letteratura d'interrogazione e una letteratura assertiva e dichiarativa, pascal incarna vibratamente la prima, La Rochefoucauld detiene, senza deflettere, senza un attimo di decisione la seconda» (G. MACCHIA, *Il ritorno del duca*, in F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Massime,* Bur, Milano 1994 [1978], pp. 6-7). In un ipotetico asse che prenda a riferimento le due differenti forme di scrittura morale di cui scrive Macchia, Galdieri ancora una volta sarebbe nel mezzo, avvicinandosi per rigore formale proporzioni e geometrie al duca; tuttavia la natura aperta della propria lirica, la sospensione interrogativa che la caratterizza, lo farebbe pendere molto di più dalla parte di Pascal.

[24] *Penziero appaciato*, *NP*, ma *P66* p. 144. *Appaciato*: in pace con se stesso, rilassato. *Mezzone*: cicca.

accade a due amici che rientrano dalla collinetta di Capodimonte. Uno dei due è ubriaco e l'altro, l'accompagnatore, è sobrio:

- Vive tu pure! – m'ha ditto.
- E doppo? Chi mme strascina?
Vaco a deritta e a mancina…
e i' vogl' i' sempe deritto!

E isso: - Ma chi nun cammina
deritto, è l'ommo deritto![25]

L'ommo deritto non è necessariamente l'uomo retto: a Napoli in genere è considerato tale colui che riesce a divincolarsi con astuzia e abilità da situazioni incresciose. Anche la morale rischia continuamente di essere ribaltata nell'opera di Galdieri.
A sua volta l'astinenza, già tanto predicata dalla chiesa, viene estremizzata da un medico «stralunato», che offre al poeta lo spunto per porre in ridicolo un eccesso di cautela. Tra le righe vi si legge un riferimento alla vita dell'autore: il fumo era tra i suoi vizi, nonostante la malattia che gli affliggeva i polmoni. Eppure chiedere a qualcuno di privarsi dei pochi, piccoli piaceri concessigli è troppo agli occhi di Galdieri, come sottolinea con ironia in una lirica:

'O miedeco m'ha ditto, stralunato,
comm'ha luvata 'a recchia 'a copp' 'o core:
- «Nun mangià, nun fumà, nun fa' cchiù 'ammore…
Tu staie malato!»

- Duttò? Malato?!
Quanno dicite ca so' trapassato?[26]

Ciò che emerge con maggior forza dalla lettura dell'intero capitolo è l'occultamento di qualche segreto, di qualche pena o piccola felicità, stipati nel fondo dell'animo. L'uomo è un essere solo, incapace di vera socialità e di genuine relazioni: questo è il quadro rappresentato dalle poesie di Galdieri, ma nonostante tutto è una creatura a cui si guarda con benevolenza. Il poeta invita a leggere tra le pieghe dei pensieri e delle emozioni di ogni creatura: alcuni testi sono animati da un gioco di veli e trasparenze, che cercano di svelare le ragioni profonde di

[25] *Derettezza*, *NP*, ma *P66*, p. 160.

un dato comportamento. Ci si confronta sempre con uno spirito perennemente tormentato, poco aduso alla serenità e che non riesce mai a goderne pienamente, soprattutto per l'incoerenza che vive: v'è un continuo conflitto tra i suoi pensieri e la volontà di farne mostra o di occultarli agli altri, e questo accade talora per meschinità, per soverchia sfiducia nel prossimo, per egoismo. *Segretezza* è incentrata su questo dissidio e fotografa perfettamente l'ambivalenza dell'uomo:

Nun ridere, nun ridere, pecché
nun te credo. Pecché nun si' felice!
Accummincianno 'a me,
l'ommo, si sta cuntento, nun 'o ddice.

Sulo quanno àve quacche dispiacere,
nun arreposa; l'ha da cuntà a' ggente.
Ma, si vence 'nu terno, a d' 'o pustiere
ce va quanno nisciuno 'o tene mente…[27]

L'uomo ripone in Dio (o meglio, nella sorte) l'unica fede di cui è capace, ma anche in questo caso è per un tornaconto personale e immediato (è quanto mostra la lirica *Fiducia*). Nessuna assoluzione e nessuna condanna. Il poeta semplicemente osserva e riporta quanto ha conosciuto del mondo.

È però quando forza gli schemi costituiti che Galdieri riesce a regalare versi di grande valore letterario:

Ca tu me dice a me: «Tengo 'e denare!»
Nun si' felice! E ca tiene 'a salute?
Manco felice si'! Quanno te pare
ca tutt' 'è ccose ca vulive hê avute,
quacc' ata te ne manca!... Attuorno… Dinto!

Nuie? Simmo comme a chi sta lindo e pinto,
pronto p' ascì; ma – ttà! – sente 'na botta…
E se spezza 'na fettuccella
E se ne cade 'nu buttone…

---

[26] *Astinenza*, *NP*, ma *P66*, p. 174.
[27] *Segretezza*, *NP*, ma *P66*, p. 146.

‘na furmella
d’ ‘o sotta –
cazone…[28]

In questa lirica l’autore sfibra per la prima volta il verso, lo riduce a frammenti, rallentando di molto la lettura e apparentandola ad una sillabazione estenuata (c’è inoltre una grande pertinenza del dettato alla scelta formale: la frantumazione della strofa è adeguatamente simboleggiata dalla *fettuccella* che si spezza, dal bottone che cede…): crea tensione non solo tramite la punteggiatura, ma anche con il sapiente dosaggio degli spazi, e si lascia andare in un finale amaro che vincola ogni artifizio retorico alla realtà del dialetto: gli oggetti (bottoni, fettuccia) e i capi d’abbigliamento che si sfaldano sono tutto quanto appartiene a quel mondo precario, oppresso eppure spietato, gretto, incontentabile.

Ancora una volta l’uomo è rappresentato come una creatura immobile, continuamente ostacolata dal destino e influenzata talvolta da eventi insignificanti. Il poeta lo immagina perennemente sulla soglia («pronto p’ ascì»), in attesa di un movimento o di un’azione risolutrice che non si compie mai. È anche in questo la causa della sua infelicità: la mancata risolutezza. I personaggi delle sue liriche sembrano talora dei miseri Vladimiro ed Estragone *ante litteram*, catapultati a Napoli, aspettando che qualcosa accada, per forze e volontà esterne, eppure sempre fiduciosi nella buona sorte.

In *Lusinga* per la prima volta si legge un noi (*nuie*) che colloca Galdieri all’interno della comunità: non sono più solo l’io e il tu a dialogare come monadi inconciliabili ed eternamente separate, distanti. È come se il poeta rischiando tutto nei versi (e abbandonandosi ad essi) riuscisse a liberarsi da maglie troppo strette e a sentirsi parte di un intero inscindibile: quello della sua Napoli, dei suoi abitanti, delle sue virtù e delle sue pene.

4.3 LA GUERRA VISTA DALLE PARETI DOMESTICHE: TRA L’UNIVERSALITÀ DEL DOLORE E «UNA QUESTIONE PRIVATA».

Se l’impianto stilistico-formale di *Sale e sapienza* rappresenta un fatto nuovo nella poesia napoletana, *Fuoco e furtuna*, con le sue 16 liriche, si impone ugualmente come novità, poiché affronta direttamente il tema della Grande Guerra, evitando facili effetti e patetismi: il primo

[28] *Lusinga*, *NP*, ma *P66*, p. 166.

conflitto mondiale non ha trovato molta eco nella grande lirica della città partenopea; il caso dell'ultima sezione di *Nuove Poesie* è perciò un unicum.

L'intera città ha cantato per decenni la celebre *'O surdato 'nnammurato* di Cannio e Califano, (ironia della sorte: entrambi furono riformati e non hanno mai prestato servizio militare). Il testo è del 1916. La canzone tratta l'amore fin dai primi versi («Staje luntana da stu core,/ a te volo cu 'o penziero:/ niente voglio e niente spero/ ca tenerte sempe a fianco a me!») e non c'è nulla che lasci intuire una lontananza tra due cuori, dovuta alla partenza del giovane per la leva. È unicamente il titolo a richiamare quest'episodio. Pertanto è impossibile ritenere il brano vincolato alla vita militare e, meno che mai, alla guerra: se ne rievoca appena il clima, per vie traverse.

Mentre Di Giacomo pubblicava in piena guerra *Canzone e ariette nove*, una raccolta del tutto avulsa da quel clima, a conclusione del conflitto Ferdinando Russo dava alle stampe *'O surdato 'e Gaeta*[29], fedele ad un indirizzo storico e «borbonico» già inaugurato con *'O Luciano d' 'o Rre*[30] qualche anno prima. La poesia dei due più illustri napoletani non risente delle atrocità della guerra. Del resto Napoli è lontana dal fronte. Piuttosto v'era apprensione per il dilagare della febbre spagnola che colpì la città nell'estate del 1918, quando la guerra volgeva al termine.

Non deve perciò sorprendere che non vi sia stato nella lirica napoletana un grande interesse nei confronti del primo conflitto mondiale.

Galdieri, che ha vissuto quegli anni a Napoli, nell'attesa di notizie dal fronte, stando dalla parte di chi resta, dei familiari, è riuscito a dare voce alla trepidazione di mamme, fidanzate che attendevano il ritorno dai luoghi della guerra dei loro figli, uomini, parenti, amici.

Al poeta interessa ben altro che la piccola tragedia di un cuore in partenza per la leva (unico tema di *'O surdato 'nnammurato*): egli intende raccontare il grande dramma dei familiari di quegli uomini che vestono una divisa militare, giovani che cadono per servire la patria in un conflitto di cui sfugge la ragione. Il senso di disorientamento ravvisabile nei testi di Galdieri accomuna l'intera specie umana; quel che avviene al fronte è una follia collettiva: intonare un canto in momenti simili significa far torto alla sofferenza di tanti. Infatti la prima lirica della sezione tematizza questo contrasto: canto e dolore per una tragedia di tali dimensioni. Caso ancor più raro: è Galdieri in persona, il Rambaldo autore di canzoni, a dire io e a sconfessare il primato di un genere lirico che nella sua città ha il sopravvento. La miseria dell'uomo non trova fedele traduzione in gorgheggi da tenori. Il dettato cerca di aderire quanto più possibile alla triste condizione che accomuna i diversi popoli, tanto da indurre l'autore ad intervenire, a

---

[29] F. RUSSO, *'O surdato 'e Gaeta*, Giannini, Napoli, 1919.

mo’ di premessa (e, forse, di ammonizione nei confronti dei tanti scribacchini di versicoli per musica):

Se n’è passata tutta ‘na stagione
e dice sempe ‘o stesso, comme arrivo:
«Tu nun m’hê scritto manco ‘na canzone!»
No! E nun t’ ‘a scrivo. Comme vuo’ c’ ‘a scrivo?
[…]
Pe’ chi è morto e chi sta ‘nnanz’ ‘o cannone,
me mette scuorno ca so’ ancora vivo.

[…]   Nun voglio
ca ‘nu surdato, ‘o fronte, scasualmente
trova ‘a canzona mia liggenno ‘o foglio[31]

La drammaticità dell’evento diventa anche un pretesto per indagare sulle reazioni dei parenti e per rimarcare il ruolo del fato nel teatrino della vita: Galdieri indugia spesso sull’angosciante attesa, sullo stato irreale, di sospensione senza tempo in cui versa l’esistenza di chi è tra le pareti domestiche. Non a caso la sezione pone l’accento sul fuoco (metafora delle armi) e sulla fortuna. Non va trascurata infatti la scelta degli intertitoli delle tre parti del libro, che rispondono ad un criterio ben preciso, a differenza di quanto accadeva con la prima raccolta. La struttura diadica soggiace ad ognuno di essi: il poeta adopera due sostantivi coordinati che hanno una prossimità fonica, insistendo sull’allitterazione nel caso di *Fuoco e furtuna* e di *Sale e sapienza*. Al contempo, Galdieri crea una divaricazione e un legame, poiché alla connessione tra i due significanti non sempre corrisponde un raccordo semantico (soltanto *Sale e sapienza* non vive questa scissione interna). Da questa prospettiva, la congiunzione *e* assume, negli altri due casi, un valore disgiuntivo. È come se il poeta continuasse a vivere un’ambiguità che lo vede oscillare tra il distacco dalle cose, la distanza dal mondo, e lo sforzo di parteciparvi, di vivere in una comunità. Una perenne polarizzazione formale si assomma al dissidio che lacera l’animo galdieriano.
Nel 1919 per i tipi di Anazzo esce *Mamme napulitane*, un poemetto di un centinaio di versi incentrato sulla sofferenza di tutte quelle madri che attendono o hanno perduto il proprio figlio in guerra. Il testo, volutamente estromesso dalle *Nuove Poesie*, è di fatto stilisticamente

[30] F. RUSSO, *‘O Luciano d’ ‘o Rre. Poemetto in ottava rima*, Carabba, Napoli, 1911.
[31] *Piererotta*, *NP*, ma *P66*, p. 181.

molto diverso dalle liriche raccolte: il verso, molto lungo, si distende su un doppio settenario, in rima baciata, dal ritmo talvolta più narrativo che lirico. La struttura poematica e il dettato colloquiale lo avvicina ad un prologo teatrale.

Il confronto con il tema della guerra avviene per via indiretta: il punto di vista è quello femminile, nello specifico della madre. Non è affatto singolare che Galdieri faccia vivere questa tragedia alle mamme e non alle mogli. Del resto ho avuto già modo di mostrare come per il poeta e i suoi coetanei la consanguineità e, in particolare, la figura materna sia il bene più prezioso: le compagne di vita sono spesso inaffidabili, ma la madre resta per un napoletano di cento anni fa l'unico vero punto di riferimento.

> E nun se mette 'o lutto, nun chiagne e se dispera;
> ma dice: «Torna». E quanno dice: «Dimanassera
> figliemo arriva, tanno… torna vicino 'a mamma»
> 'stu figlio, all'intrasatto, senza 'nu telegramma:
> proprio 'a scurdata, quanno nisciuno 'aspetta chiù;
> e sona 'o campanello: - Chi è? – Songh'io! – Si' tu?! –
> E tanno dice 'a gente, ch'essa, cuntenta, chiamma:
> - Ma allora tu 'o ssapive? – Io no! Ma i' songo a mamma.[32]

La chiusura sintetizza ancora una volta come è vissuto a Napoli (ma lo si potrebbe estendere al Sud in generale) il rapporto madre-figlio: una sorta di cordone ombelicale mai reciso tende ad unire morbosamente i due. «I' songo a mamma» indirettamente esprime un senso di possesso, dal quale non ci si può mai del tutto sottrarre.

È rilevante citare un passo da *La camorra*, saggio di Ferdinando Russo, apparso a puntate su «Il Mattino» nel 1897, allora diretto da Scarfoglio. Nelle riflessioni dal marcato tratto sociologico, sugli usi e costumi dei boss e dei loro seguaci, Russo presta attenzione anche al ruolo delle donne nell'economia della famiglia dei malavitosi:

> […] la madre è assai meno disprezzata o malmenata della moglie; e basta rilevare questo fenomeno dalle canzoni, improvvisate tra un bicchiere e l'altro di vino, in una taverna, o tra una visita e l'altra del *secondino*, nelle prigioni. In quelle canzoni, che sono e saranno sempre le *vere*, le popolari, perché nate dal popolo; in quelle nenie senza capo né coda, ma piene di un intenso sentimento, talvolta morboso ma sempre schietto, non sono impersonati che due soli tipi: la madre e

[32] *Mamme napulitane*, in *P66*, p. 179.

> l'amante: Trovatemi una sola *cantata a stesa* (non di quelle cucinate a Piedigrotta dai millecinquecentottantaquattro versaioli spedati), che ricordi, anche in metafora, la moglie. No: la moglie è tenuta in conto di cosa vile, e trattata, - non esagero - peggio che non lo siano certe schiave sui mercati arabi. La madre, invece, ha la sua parte delicata di sentimento […][33]

Sebbene il saggio si riferisca a quel sottomondo che inquina la realtà napoletana e nonostante lo stile retorico e colorito del Russo, si possono estendere le riflessioni, circa il diverso trattamento riservato a madri e mogli, alla vita comune del tempo.

Evidentemente sotto questo aspetto Galdieri è appena diverso dagli altri *versaioli* (*A pace d' 'a casa* è l'unica lirica in cui si celebra apertamente la moglie, chiamata dal poeta *patrona*, ma il titolo fa più pensare ad un angelo del focolare: si guarda alla sposa come ad una figura che non può varcare la soglia di casa per affacciarsi al mondo, una sorta di creatura domestica che non può e non deve aspirare ad altro; qualche altra è soffocata dall'ironia per poterla ritenere un significativo punto di svolta: è il caso di *Contrarie*, in *Poesie*, in cui è protagonista una coppia di sposi, alle prese con simpatiche divergenze sulle piccole abitudini quotidiane): riesce a spostare di poco più avanti il baricentro della poesia napoletana, senza liberarsi del tutto da certi triti stilemi e usurate convenzioni.

Incline ad impersonare una vasta galleria di personaggi, in *Mamme napulitane* il poeta dà voce ad un io femminile, una mamma, fuori dalle virgolette e dunque senza mediazione:

> E 'a mamma c'ha aspettato tanto, ma inutilmente,
> pecché ha avuto 'na lettera: «caduto eroicamente!»
> 'Sta mamma lloco 'a saccio, 'sta mamma ccà songh'io,
> io sì, pecché… io ll'aggio perdute 'o figlio mio!
> Bello! Quant'era bello! Quanno ll'accumpagnaie
> 'nfino a vvicino 'o treno, cunfromme 'o salutaie,
> dicette: Ma', nu' chiagnere. Stanno 'e cumpagne attuorno…[34]

La morte, da fatto personale, diventa fantasma collettivo. Non solo le mamme piangono i loro figli, ma un grigiore apocalittico (qualcosa di non dissimile da quella sfibrante attesa in trincea che in Francia si chiamava *drôle de guerre*) impregna l'intero corpus dedicato al tema, nella raccolta del '19. Le 16 liriche di *Fuoco e Furtuna*, dallo stile molto asciutto e di un'amarezza «cosmica», per adoperare un aggettivo adatto a Leopardi, sono pervase da

---

[33] F. RUSSO, *La camorra: origini, usi, costumi e riti dell'annorata soggietà*, Bideri, Napoli, 1907.

un'asfissiante angoscia, che va al di là del fatto meramente storico. Un solo testo si concede la celebrazione della felicità, nel giorno di Pasqua, ma la lirica vale come un esorcismo: è una speranza, un'esortazione al cielo affinché una piccola, privata gaiezza possa essere condivisa da più uomini. Non è un caso che i momenti di pace (o presunta tale) siano legati a festività (in questo caso la Pasqua) che valgono più come un tempo sospeso, astratto, che come momento celebrativo:

> Felicità! Felicità! Chi dice
> ca nun c'esiste, si ce sta 'na stella
> p'ognuno 'ncielo? E vuie site felice!
> Site felice pecché site bella,
> pecché tenite ll'uocchie nire, 'a vocca
> rossa e mucosa comma a 'na cerasa…
> E pure 'a guerra, ch' 'e paise abbocca
> e ca porta 'nu schianto p'ogne casa,
> pure 'sta guerra, passa… e nu' ve tocca![35]

Il poeta cerca nella bellezza (e non nella fede, si badi bene) un espediente per contrastare l'impazzare della guerra. È quella la via della redenzione? Eppure stando alla perentoria apertura del capitolo sembrerebbe di no: non è tempo di canti e di ricorrenze, ma di riflessione, di ripiegamento interiore. La bellezza, forse, può appena lenire il dolore, distraendo. Niente di più.

Altrove l'unico conforto è uno stato di stordimento, l'approssimarsi del sonno che in forma di nenia sgombra la mente da cattivi pensieri (è una variazione sul tema del vino, ma stavolta non c'è nessuna ironia, quasi del tutto azzerata nell'ultima parte della silloge). *Nonna-nonna* è un testo che rievoca le ninnananne (è la traduzione italiana del titolo) che le mamme cantano ai propri bimbi. Di solito l'ambiente fiabesco è pervaso da venature orrorifiche o comunque da tratti inquietanti. In questo caso la madre (forse adottiva) evoca il sonno per dare ristoro al piccolo e tenerlo lontano dagli orrori della guerra, ma anche per cercare un momento di pace per se stessa:

> - «Suonno, suonno ca viene da li munte»
> primma 'e scennere passa pe' 'nu monte…
> E 'nzerra, cu' 'na storia ca lle cunte,

---

[34] *Mamme napulitane*, in *P66*, p. 179.

chill’uocchie ca sul’ isso tene ‘nfronte.

Dalle ‘na notte ‘e pace pe’ ttramente
e po’ m’adduorme a ninno ‘mpertinente…

Ninno mio bello è nnato ‘mmiezo e bbòtte […].[36]

Anche qui il sonno vale come presagio di morte. Del resto questo piccolo corpus di liriche è il più cupo dell’intera produzione galdieriana. Ogni componimento contiene allusioni, ipotesti che, evocando angosce, piccole vicende quotidiane, premonizioni, oscillano tra il personale (almeno a livello inconscio) e il dramma comune. Il precedente riferimento alla canzone e all’inadeguatezza dell’autore dinanzi ad una tragedia del genere (*Piererotta*), investe il suo privato, lo chiama in causa direttamente, come uomo e non come maschera. La lirica *Penziero ‘e frate* accenna ad un lutto, che apparirebbe del tutto gratuito e arbitrario, se non sapessimo delle vicende personali del poeta:

Vuie… senza lacreme e strille…
E… niente lutto! Redite…
Parlate!... E… si ve tignite
‘nu poco poco… ‘e capille…[37]

C’è un *voi* (vuie) che esclude di colpo l’io lirico, come se egli fosse la causa del lutto. Qui Galdieri torna a parlare in prima persona, sfruttando il riverbero di un dolore planetario. Ancora una volta nel massimo sforzo di oggettivazione, facendosi scudo di una tragedia che riguarda tutti, il poeta trova lo spazio per esprimere la sua angoscia privata. La commistione di personale e collettivo trova in *Fuoco e furtuna* la massima integrazione, se è vero che l’autore riesce a dare alloggio, nelle sue liriche, al particolare e all’universale. La finezza con cui Galdieri parla di sé è tale da non compromettere la trasmissione del tema principale del capitolo: la sua voce è un rumore di fondo appena percettibile da chi la sappia ascoltare. L’efficacia con la quale riesce a far interagire gli ingredienti è stavolta senza tentennamenti. La guerra offre l’occasione di indagare sulla precarietà e la fatuità della vita e dunque di

---

[35] *Pasca cuntenta*, *NP*, ma *P66*, p. 194. Ch’ ‘e paise abbocca: che piega i paesi (vale: martoria, estenua).
[36] *Nonna-nonna*, *NP*, ma *P66*, p. 184. È nnato ‘mmiezo e bbòtte: è nato sotto gli spari. Una singolare ninnananna è cantata da Pino Daniele in uno brano degli esordi, Ninnananinnanoé, che evoca le brutture del mondo esterno. I punti di contatto con quella di Galdieri sono molteplici. Basta leggerne un frammento: «Duorme Nennella mia/ fora sta 'o malotiempo/ duorme nennella mia/ meglio ca nun siente».
[37] *Penziero ‘e frate*, *NP*, ma *P66*, p. 182. Tignite: tingete.

approfondire il rapporto tra l'uomo, solo sulla terra, e il suo destino. La disillusione è tale che persino la fede traballa:

«Giesucrì, cu' tanta guerra,
che risuscite a fa'… quanno p' 'a ggente
muriste inutilmente?»[38]

Galdieri non è un poeta del fronte come lo sono stati grandi autori della nostra letteratura, ma ne ha vissuto ugualmente il disagio, in una non meglio definibile empatia con quanto accadeva a giovani che combattevano a migliaia di chilometri di distanza (l'autore ha persino dedicato al tema un'opera teatrale, *Chi ha visto 'a guerra*, del 1919). L'urgenza di trasferire in versi le dinamiche dell'animo umano, le rifrazioni continue tra universalità e soggettività trovano nel conflitto mondiale la materia ideale per le poesie galdieriane. Il presentimento di morte diventa un fantasma che si aggira nelle stanze della quotidianità, provocando uno slittamento dal fatto pubblico alla vicenda privata. Non ci si confronta più con il lamento delle mamme napulitane, sorta di categoria impersonale che stenta a liberarsi di una patetica convenzione, ma il contatto con la morte viene reso tangibile tramite piccoli sconvolgimenti dell'ordinario (il tingersi i capelli di *Penziero 'e frate*, il piccolo orfano raccolto da due militari napoletani al fronte in *Chi è pate*…). In particolare è *Presentimento* che mostra l'angoscia vissuta anche nelle piccole azioni, sebbene con un compiacimento crepuscolare e un ingenuo patetismo che non giova alla limpidezza della lirica:

Cose, 'a figliola…
E s'asciutta 'na lacrema 'o mumento.
Taglia; 'nchima… e nun dice 'na parola…
Ma… se pogne 'nu dito… - «E che vo' di'?»
E strilla: «'O sango!... che presentimento!»
(Menu male c'ha scritto, giovedì…)[39]

L'afflizione alla vista del sangue rievoca la *pellecchia* di pomodoro che sembrava appunto «'na macchia 'e sango» (*Dummeneca*, in *Poesie*), ma stavolta il presentimento viene apertamente rivelato. Tuttavia il poeta non rinuncia a figurarsi un ipotetico spaccato di vita in trincea. Complice la sua inclinazione teatrale, Galdieri mette in scena un piccolo bozzetto

[38] *Campane sciovete*, *NP*, ma *P66*, p. 190. Giesucrì: Gesù cristo.
[39] *Presentimento*, *NP*, ma *P66*, p. 183. 'Nchima: imbastisce.

drammatico. *C' 'o cuorio a pesone* è un affresco che riproduce in presa diretta la giornata di alcuni militari al fronte. Non c'è violenza, ma bisogno di familiarità per scongiurare una sciagura («Ah! Beneditto chillo ca nun chiagne/ e ca ride e pazzea senza penziero!»[40]). I soldati napoletani, in una Compagnia impegnata al fronte, cercano di ricreare un'atmosfera serena, domestica. Galdieri ritorna per l'ultima volta ad attingere al suo repertorio di personaggi, presentandoci una galleria di tipi allegri e scanzonati, nonostante l'ombra del conflitto. Così abbiamo Pagliuca Salvatore che bestemmia; Ciro de Mata, *bizzuoco* di Portici, che non approva certe espressioni; il tipo *allero*, 'o *sciampagnone*, Carmeniello De Sio che «pure 'o cannone/ piglia a rresate!»[41], e canta per rallegrare i commilitoni (contraddicendo quanto da Galdieri premesso nella lirica incipitaria, ma confermando appieno quanto è stato scritto circa il ruolo secondario di moglie e fidanzate rispetto alle sorelle e madri):

«Amice, c' 'a la guerra state,
quanta zetielle e 'nnammurate site,
nun v'apprettate pe' li 'nnammurate,
si no murite!

Si tenite 'na sora, e vuje penzate,
e si tenite mamma, e vuje chiagnite;
ma nun chiagnite pe' li 'nnammurate
ca li lacreme tutte 'nce perdite…»[42]

C'è anche chi vuole istituire il lotto e chi scrive alla moglie, con la raccomandazione di giocare l'ambo per l'intero mese. E soprattutto c'è Carlo Campese «'o tipo d' 'o studente»[43], che armato di penna più che di fucile, scrive lettere tutto il giorno per conto dei suoi compagni. Scrivere per lui è una gioia, poiché, orfano di madre, «le pare ca scrivesse a' mamma soia»[44]. Ed è proprio Campese a rimanere ferito ad un braccio, con estremo dispiacere dei compagni, trovatisi all'improvviso nell'impossibilità di scrivere ai loro cari:

'O bizzuoco dicette: «È robba 'e poco.
Prega a San Ciro… Vasa a San Francisco».

[40] *C' 'o cuorio a pesone*, *NP*, ma *P66*, p. 196 («Letteralmente: con il cuoio a pigione. Cioè con la cuoia ad affitto. Modo di dire per definire la condizione di essere continuamente esposti alla possibilità di rimetterci la vita. Cuorio: cuoio (lat.: corium)», *Note e glossario* p. 228).
[41] Ivi, p. 195.
[42] Ivi, p. 196.
[43] Ivi, p. 197.

Zitto, ‘o jastemmatore, pe’ ‘nu sfoco,

facette ‘o sisco.

E Carmeniello, ‘o tipo sciampagnone,
dicette cu’ ‘na risa: «Sa’ che ssaccio?
Ca n’ha avuto piatà sulo ‘o cannone,
e l’ha dato repulso a chillu vraccio!»[45]

La scrittura diventa una forma di resistenza, un modo per sentirsi vivi, anche quando a scrivere è un altro. Con il personaggio di Campese, Galdieri dà vita ad un suo alter ego, l’ennesimo, il cui ruolo è unicamente quello di vergare un foglio con un *làppese* (lapis, matita). È il ruolo dello scrittore, del poeta, forse il meno avvezzo ad imbracciare un fucile, ma l’unico tramite che gli altri hanno per entrare in contatto con la ricchezza della vita, con ciò che davvero vale.

Ma il fronte non è solo questo, e Galdieri lo sa bene. C’è anche chi si trova solo con la sua pena, sebbene rappresenti un caso unico nella sezione:

Doppo ‘nu scontro, Gennarino Amato
Pulezzai cu’ ‘na fronda ‘a baionetta,
e doppo s’assettaie pe’ piglià sciato.
Niente vuleva. Ma ‘na sigaretta!

Senteva ‘nu calore, e ‘nu calore,
cu’ tutto ca sciusciava ‘n’ aria ‘e neva,
e s’asciuttaie c’ ‘a maneca ‘o sudore…
Qua’ sudore?! Era sango ca scurreva![46]

All’eroe galdieriano manca la vera esperienza della guerra, pertanto è più facile per l’autore destreggiarsi tra i caratteri di sempre, descrivendo gli ambienti che meglio conosce. Siamo distanti dall’uomo di pena del *Porto Sepolto*, che reca sulle spalle il peso delle battaglie e vive in simbiosi con le macerie del Carso. Eppure è ugualmente inesatto sostenere che il poeta napoletano sia stato del tutto immune da suggestioni liriche di ascendenza ungarettiana.

---

[44] Ibidem.
[45] Ivi, p. 198.
[46] *Calore*, *NP*, ma *P66*, p. 187.

È infatti escluso che Galdieri non abbia letto i componimenti de *L'Allegria* apparsi su «La Diana», prima (nel 1916), e su *L'antologia della Diana* poi (nel 1918), date anche le collaborazioni dell'autore partenopeo con la rivista diretta a Gherardo Marone. Un testo galdieriano di *Fuoco e furtuna* reca il titolo *Natale*, che, come quello di Ungaretti, evidenzia lo stato di sospensione delle ostilità, invitando persino i *piccerille* a non festeggiare con botti e fuochi, «ca già tanto se spara 'nguerra!».[47] In poesia è difficile accettare ipotesi che cercano nella casualità il motivo di comunanze, reciproche influenze e scambi: piuttosto si dovrebbe pensare ad una sedimentazione che agisce in un contesto spazio-temporale omogeneo. Che Ungaretti abbia scritto *Natale* a Napoli, durante una licenza dal fronte, quando il grande poeta era ospite in casa dell'amico Marone, non è un dettaglio trascurabile. La lirica sarebbe stata poi pubblicata nell'*Antologia della Diana* nel 1918, prima di confluire in *Allegria di naufragi* del 1919.

Bisogna partire proprio dal prestigioso periodico napoletano per seguire le tracce di un possibile incontro tra l'opera galdieriana e la lirica del *Porto Sepolto*. E proprio la rivista partenopea consente a Ungaretti di conoscere la poesia giapponese, il tanka. È sulle pagine de «La Diana» che il poeta de *L'Allegria* si confronta con le traduzioni dei testi di Akiko Yosano e altri autori del Sol Levante. Il periodico diretto da Marone fu un punto di riferimento in Europa per quanti avessero voluto conoscere la poesia orientale. Questo fu possibile anche grazie anche al lavoro di diffusione che svolgeva in quegli anni Haruchici Shimoi, professore di iamatologia presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

> A Napoli Shimoi, «nel 1916, fervendo in pieno l'avanguardi-smo post-vociano della "Diana", scoprì su quella rivista, a un gruppo di giovani studiosi, le trasparenti meraviglie della poesia giapponese». A scrivere questo appassionato ricordo è Elpidio Jenco, allora giovane poeta collaboratore della «Diana» di Marone, che conobbe molto bene Shimoi, insieme al quale, di lì a poco, darà vita alla rivista «Sakurà», che, dopo la chiusura della «Diana», nel 1917, continuò, sia pure per un breve tempo, a far conoscere la poesia giapponese, soprattutto quella popolare. Ma fu dunque «La Diana» a rivelare in Italia, in maniera corposa, la pressoché sconosciuta lirica giapponese. Anzi le scoperte della «Diana» furono le prime tentate in lingua europea dei poeti del Myojo, raffinatissimi cesellatori dei tanka, la forma breve della versificazione lirica popolare giapponese, che nel giro di appena trentuno sillabe concludeva l'immagine lirica. La quale contribuì non poco ad alimentare quel gusto del frammento lirico e della poesia *pura*, verso cui

---

[47] *Natale*, *NP*, ma *P66*, p. 186.

> alcuni componenti del composito gruppo di intellettuali dianisti si sentiva naturalmente portato e Jenco con loro: non a caso, dopo la pubblicazione, avvenuta anch'essa a Napoli, delle poesie giapponesi, tradotte da Haruchici Shimoi e Gherardo Marone (*Poesie giapponesi di Akiko Yosano, Suikei Maeta, Tekkan Yosano, Nobutsuna Sasaki, Isamu Yoshii*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1917), è Jenco stesso che, in veste di traduttore e di interprete, fa conoscere al pubblico il *Sei ga ha* (*Onde del mare azzurro*) di Yosano Akiko e il *Temba no michi ni* (*Sulle orme dell'Ippogrifo*) di Tsucii Bansui, insieme ad altre composizioni dell'antica poesia giapponese apparse sulla rivista Sakurà […][48]

La forma tanka, letteralmente «poesia breve» (composta di 31 sillabe divise in 5 versi simmetrici, contraddistinti, come spesso accade nella lirica nipponica, da uno schema brachimetrico: 5, 7, 5, 7, 5), influenzò profondamente lo stile ungarettiano, unitamente all'esperienza della frammentazione del verso avviata negli ambienti *vociani*. Tuttavia, non è escluso che lo schema fisso di questo particolare componimento giapponese abbia potuto suggestionare anche Galdieri, indirizzandolo con maggior convincimento verso l'adozione di una forma chiusa e brevissima, come quella utilizzata dal napoletano in *Sale e sapienza*. Infatti il corpus di liriche più cospicuo del volume mostra una maggiore attenzione all'aspetto formale, come si può arguire dalla lettura di un qualsiasi testo del capitolo iniziale (e, a ben guardare, è l'intero libro ad esibire un maggiore controllo metrico e retorico): precise simmetrie sussistono alla base di questi componimenti, caratterizzati da una *brevitas* apparentata con le misure della poesia giapponese.

Che «La Diana» favorisse scambi reciproci tra gli autori e fosse luogo di confronto letterario di prim'ordine lo testimonia un altro dettaglio: i quattro testi che Ungaretti manda a Marone, nel 1916, e che saranno ospitati nello stesso anno proprio sulle pagine della rivista, sono *Fase*, *Malinconia*, *Paesaggio* e *Nostalgia*. Va notata la prossimità di alcuni di questi titoli ungarettiani con quelli di Galdieri (in particolare i testi della sezione *Sale e Sapienza*), entrambi tendenti a privilegiare sostantivi astratti che indichino una particolare disposizione dell'animo. Questa vicinanza potrebbe essere frutto del caso, ma ci sono alcuni versi che inducono a considerare l'eventualità del contatto, consapevole o meno. Infatti nella variante accolta da Marone la lirica *Malinconia* offre un apparato figurale che avrebbe potuto colpire Galdieri per il modo in cui è espressa la continuità tra sonno e morte:

---

[48] S. DELLI PAOLI, *Scrittori italiani raccontano il Sol Levante. Il conterraneo Jenco tra i divulgatori della poesia giapponese*, «Corriere del Mezzogiorno», 18-4-2001, p. 13.

In una gita evanescente
come la vita che se ne va
col sonno
e domani riprincipia
e se incontra la morte
dorme soltanto
più a lungo[49]

Se si leggono, infatti, liriche galdieriane come *Nonna-nonna* o *Trascurzo a 'na bella figliola*, ci si accorge che la dialettica tra queste due fasi di assopimento della coscienza si manifesta in modo analogo.
La chiusura di un libro così amaro non poteva non trattare ancora una volta il tema della fine, in un ideale sviluppo della lirica *Scampagnata*, ma qui siamo già distanti da un atteggiamento che abbia potuto trarre ispirazione da testi ungarettiani:

Oi Morte, Morte, e si' turnata ancora
vicino 'a porta mia 'nu mese fa.
I' te sentette, ma sbagliaste ll'ora,
pecché chell'ora ancora ha da sunà!

Tu m'hê signato, m'hê pigliato 'e mira,
tanto t'è cara chesta pella a te! […]

E m' 'a faccio cu' certi campagnuole
ca t'hanno vista e t'hanno ditto: sciù!

So' campagnole ca so' state a' guerra
e so' turante n'ata vota ccà. […]

E me contano quanto 'nc' hê pututo
quanno rafforza 'e vvulive fa' cadé,
ma lloro, forte, quanno hanno vinciuto,
t'hanno reduto 'nfaccia, comme a me!

Eh! Comme a me! Ca si nun so' cecato,

tengo ‘na freva ca nun vo’ passà…
e cu’ tutto ca sto buono scellato,
‘o ‘i’?... piglio ‘a penna e torno a faticà![50]

Le ultime tre liriche del libro sono le più personali di Galdieri. Il poeta riversa in esse quanto di più soggettivo e privato egli potesse esprimere. Sebbene siano state concepite nel periodo del conflitto e mostrino aspetti legati a quella drammatica esperienza, idealmente sono proiettate verso un’ulteriore dimensione poetica, come raccontano i pochi testi successivi a *Nuove Poesie*: ricordano qualche testo di *Core e penziero*, ma sono maturate sotto un clima differente. In *Quanno se vence* è ancora una volta Galdieri in prima persona a parlare, come mostra chiaramente l’ultima strofa che fa riferimento ad una «freva ca nun vo’ passà», alludendo ad una febbre dovuta verosimilmente alla tisi. Inoltre, così come nella prima lirica della sezione, c’è un richiamo all’attività del poeta: è la chiusura di un cerchio, a dimostrazione di un’architettura ben meditata, a differenza di quanto accadeva con il precedente libro. L’autore prende carta e penna per dedicarsi alla sua arte, nonostante la malattia, a rimarcare ancora una volta la superiorità della poesia, imperitura e perciò più grande della morte stessa. Con quest’ultimo testo, infine, ribalta quanto esponeva in quello incipitario, circa l’inadeguatezza della canzone ad esprimere la tragedia della guerra. L’oscillazione tra poli opposti e contrari è ancora una volta il radicale dell’intera raccolta che si sviluppa su una dialettica di affermazione e negazione di quanto precedentemente espresso.
L’aria che sana, terzultimo testo di *Fuoco e furtuna*, inspiegabilmente escluso dalla raccolta bideriana del ’66, fa riferimento per la prima volta ad un ricovero ospedaliero. L’accostamento del titolo alle vicende private di Rocco Galdieri è immediato per quanti ne conoscono la vita. Un uomo affetto da tisi, nei primi decenni del secolo, non può non sperare in «un’aria che sana», per avere un po’ di ristoro. È singolare invece che al poeta sia mancato il coraggio di parlare in prima persona, di mettere in relazione la propria malattia con un ricovero, ma abbia preferito disperdere le tracce, evitando di mettersi in gioco direttamente: ha lasciato che a parlare di ospedali fosse qualche giovanotto perdigiorno che insidiava la sua donna:

«Sì se n’è ghiuto, nun ‘o date retta.
Parte, credite a me, chi vo’ partì.

[49] Cito da G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie* (a cura di Leone Piccioni), Mondadori, Milano, 2001 [1969], p. 618.
[50] *Quanno se vence*, *NP*, ma *P66*, pp. 200-1. Scellato: malridotto.

Ma chi vo' bene e penza pure 'o mmale,
fa sempre chellulà c'aggiu fatt'ì!
Io so' state se' mise 'int' 'o spitale…
facenno 'o pazzo… pe' nu mme ne i'…
E so' rimasto libbero, vestito
cu 'e panne mieie…»[51]

Infatti all'io lirico (alter ego dell'autore) tocca una sorte diversa e bizzarra, una vita alternativa a quella vissuta dal poeta (è l'ennesimo tentativo di mescolare le carte che risponde ad un desiderio di sanità e, dunque, di salvezza):

'O miedeco nu m'ha ricanusciuto
pure truvanno 'o poco e sopraffiato…
Po' m'hanno ditto: Parte! E so' partuto…[52]

In *Desiderio*, una strofa rimanda all'atmosfera delle *Canzuncine all'amico malato* (di cui si parlerà a breve), mostrando l'angoscia di dover vivere nelle quattro pareti domestiche, senza contatti con l'esterno, ed un vetro a rimarcare la distanza del poeta, malandato, dagli altri, i sani che si aggirano per le vie della città:

O starse dint' 'a casa rebazzato
c' 'o naso 'nfaccia 'e llastre d' 'o balcone.
Uno passa c' 'o bavero aizato,
n' ato senza cappotto,
n' ato, currenno, sciùlia…
e n' ato piglia 'mbraccia 'nu guaglione
pecché… sta scàuzo![53]

4.4 **POESIE DALL'ALDILÀ: *CANZUNCINE ALL'AMICO MALATO*.**

[51] *L'aria che sana, NP*, p. 97.
[52] Ibidem.
[53] *Desiderio, NP*, ma *P66*, p. 216. Rebazzato: malandato. Scàuze: scalzo.

Con *Nuove poesie* si concludono le pubblicazioni di sillogi poetiche. L'autore non ha fatto in tempo a terminare un'altra raccolta. Più compiuto e coeso, nella struttura, rispetto al precedente, questo libro può essere ritenuto come l'unico lavoro lirico veramente galdieriano, dal momento che *Poesie* va considerato come un'opera-ponte, un libro di passaggio da una sensibilità tipicamente napoletana, in aria di romanza, di melodramma, di «canorità romantica»[54], ad una poesia che privilegia uno scavo introspettivo. Forte dell'accoglienza positiva della precedente pubblicazione, Galdieri con *Nuove poesie* ha potuto investire senza riserve sulla sua specificità di poeta, scaricando sulla pagina le tensioni che lo hanno accompagnato per tutto l'arco della sua esistenza. Le vicissitudini della sua vita ne hanno affinato, oltre ai sensi, la capacità di dominare la materia lirica. In tal senso le *Nuove poesie* sono il risultato di un soverchio affinamento della stessa sostanza che costituiva le *Poesie*, alla luce di una nuova consapevolezza.

Se si presta attenzione all'architettura del libro ci si accorge di come la costruzione tripartita risponde a diverse fasi poetiche, facilmente intuibili. La raccolta *Poesie*, se si eccettua il capitolo dedicato alle canzoni (che deve essere considerato come un'appendice, un qualcosa di eccedente rispetto alla struttura poematica), si chiude con *Chillo che rire e chillo che chiagne*, il cui stile apre alla prima sezione delle *Nuove poesie*, il nucleo principale della seconda raccolta. Galdieri più che cercare la continuità, concepisce un distacco graduale dai modelli precedenti. Il suo è perciò un lento congedo da ciò che è stata la lirica napoletana prima di lui. Il raccordo tra la prima e la seconda silloge vale come un passaggio di consegne tra un vecchio e un nuovo modo di poetare sulla base di un'uguale materia: senza strappi e fughe in avanti. La sezione centrale, *Core e penziero*, è quanto resta di quel vecchio modo, non immune da revisioni e perfezionamenti: canzonetteggia meno e quando ciò accade è solo per rivestire di miele ipotesti ben più amari e distanti dagli argomenti della canzone (gli esempi sono *Cuntrora* e *Friscura d' 'a matina*). *Fuoco e furtuna* è invece la novità assoluta, se non dal punto di vista metrico e formale, almeno nel dettato e nella nuova collocazione dell'io lirico nei confronti della materia trattata, nello sguardo oscillante tra il particolare e l'universale, in un felice interscambio.

Con le ultime liriche della sezione si inaugura una nuova stagione che Galdieri ha appena potuto cominciare. Alcuni testi sparsi come *'Na dummeneca passa…* e *Notte* fanno da cerniera tra le *Nuove poesie* e le *Canzuncine all'amico malato*. Entrambe le liriche sono successive o quanto meno contemporanee agli ultimi testi della silloge, per stile e per

[54] P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. XXXVI.

riferimenti. In *Notte* infatti il cielo stellato sembra «'na granata ca s'è aperta a ventaglio»[55]. Dopo la stagione dell'oggettività, Galdieri torna a porre in rilievo un io lirico che occupa tutto il proscenio, ma è malato, fragile e incapace di slanci beffardi, come accadeva in molti testi precedenti che approfondivano temi simili (*Scampagnata*, *Alleramente*, *'O masterascia*, *Chi è?...*): si blandisce e si compatisce quasi per ratificare un attestato di presenza. Si può affermare che ci si trova di fronte ad un soggetto pienamente novecentesco, scentrato, del tutto privo di quelle sicurezze che avevano contraddistinto la lirica delle stagioni ottocentesche.

È con questa serie di liriche, inoltre, che si può parlare più appropriatamente di atteggiamento crepuscolare. La malattia incalza e l'attaccamento alla vita si traduce in una malinconia bruciante. Il poeta è solo con se stesso, immerso nella quotidianità, con uno sguardo ora ammiccante ora disorientato, che osserva le frenetiche azioni dei passanti, automi appartenenti ad una nuova era e ad una nuova razza, specchio di una modernità agghiacciante: la folla che riempie i tram è anonima e informe, gli uomini sono distanti, il mondo è un vortice che spazza via quanto di umano è rimasto. Non c'è più quella rassicurante quotidianità nei gesti, ma qualcosa di automatico, di freddo. L'ironia diventa ora sbigottimento e l'atmosfera ricorda alcuni paesaggi pascoliani, come quello de *L'assiuolo*, con le sue ombre funeree:

> Ienno 'a n'arbero a n' ato,
> 'na cevetta ha cantato.
> Va trova chi 'a ccà ttuorno
> starà buono malato
> o sarrà muorto, a ghiuorno!
>
> 'N' ata vota ha cantato
> 'sta cevetta, ca nun se ne vo' 'ì'!
>
> Vuo' vedé c' 'o malato songh' j'?[56]

Un tono grigio e un senso di consunzione caratterizza *'Na dummeneca passa…*, che indugia sull'immobilità e inanità del tempo (ma in filigrana c'è la morte che s'appresta). Se in una lirica di *Poesie* Galdieri celebrava la domenica con il celebre *rraù*, ora il giorno festivo alimenta il disagio di Rocco, che non sa più godere della vita come gli altri uomini. Il poeta è

[55] *Notte*, *P66*, p. 211.
[56] Ibidem.

alla finestra della sua casa in via Foria e osserva i passanti, come da esiliato dal mondo, prigioniero di quelle mura domestiche. È la malattia la sua prigione. Le finestre, il balcone, un vetro separatorio accentuano il senso di claustrofobia che quegli spazi, apparentemente confortanti, comunicano. L'autore è a tal punto solo, che gli alberi diventano le uniche figure familiari, rassicuranti, perché anch'essi si avviano verso una lenta e inesorabile fine: sono la personificazione di Galdieri, che proietta su di essi la sua sofferenza e il suo disadattamento da quella città che va avanti senza aspettarlo. Gli alberi assumono sembianze umane, tanto da apparire anch'essi malinconici:

> 'Na dummeneca passa e 'n' ata vene,
> e tutte 'o stesso e tutte tale e quale
> pe' me… che guardo ll'arbere 'e Furia!
> Chist'arbere 'e Furia c'ogne anno, ogne anno,
> cchiù s'abboccano 'ncopp' 'o marciappiere,
> cchiù verde e malinconeche se fanno![57]

L'affratellamento agli alberi e il sotterraneo sgomento per l'appropinquarsi della morte rimanda ad un testo di *Core e penziero*, '*A sciorta*, già analizzato prima. Anche la lirica *'O chiuppo*, esclusa dalle sillogi, mostra una simile rarefazione dell'umano, prediligendo la natura quale unica depositaria di compostezza, sapienza, serenità. La coscienza della fine conduce Galdieri a diffidare dei suoi simili e a ritenerli inferiori all'elemento naturale. Sono i pioppi, i pini marittimi i soli amici, quelli disposti ad ascoltare confidenze, sospiri degli innamorati e a preservarli senza farne cenno. Eppure gli echi del sepolcro raggiungono il poeta anche nell'apparente pace di una passeggiata per una strada solitaria a rimirare la chioma del pioppo:

> Core nun c'è ca nun t'ha ditto 'a soia!
>
> E i' mo', ca so' passato zitto e muto
> p' 'a strata sulitaria…
> mar' a mme!
> Oj chiuppo, aggio penzato a 'nu tavuto![58]

---

[57] *'Na dummeneca passa…*, *P66*, p. 208.
[58] *'O chiuppo*, *LC*, p. 210.

Questi temi ritornano intatti in *Canzuncine all'amico malato.* Tuttavia l'impianto formale di questi ultimi componimenti cambia sensibilmente. Si assiste ad uno sdoppiamento dell'io lirico, che, in una continua oscillazione tra la ricerca di obiettività (con conseguente occultamento della prima persona) e il desiderio di protagonismo, non riesce nell'intento di approdare ad un noi, ma finisce per implodere, frantumandosi in un fittizio io-tu regolato da una dinamica tutta interna al soggetto. Galdieri era solito tener separate le sue attività fin dai tempi in cui, non ancora poeta affermato, firmava le sue riviste e gli articoli col nomignolo di Rambaldo. Queste 5 liriche tematizzano questa scissione, portando sulla pagina due voci che incarnano due diversi atteggiamenti del poeta, non senza una ambiguità che favorisce le mezze tinte e la non completa separazione tra i personaggi. I testi si fondano su un dialogo tra un uomo malato e un amico che di tanto in tanto va a fargli visita. Lo stile è colloquiale al massimo grado, senza asprezze, il metro è vario, distante dal rigore che caratterizzava le *Nuove poesie*. È un confronto di Galdieri con se stesso, in attesa della fine: siamo dinanzi ad un diario privato, una confessione non del tutto snocciolata. Uno dei personaggi è l'unico contatto che il malato ha con il mondo esterno: si può riconoscere in lui un'estensione sensoriale del secondo. I suoi occhi e le sue orecchie sono quelli dell'uomo costretto in casa, mentre la sua voce riporta ciò che ha visto e udito per le strade di Napoli. Egli è da stimolo all'amico malato, cerca di distoglierlo dai suoi pensieri angosciosi per riportarlo ad una vita normale. L'altro invece è disilluso, malinconico e non attende altro che la dipartita da questa terra. Se ci si attiene alla prefazione che l'autore scrisse al libro di *Poesie,* l'uomo che rende visita al malato è il lato di Galdieri aduso allo «sfacchinaggio da tavolino», mentre l'altro è il Galdieri che ha sofferto «il travaglio, nel senso di veglie pensose».

L'autore è consapevole delle sue precarie condizioni di salute che presto lo condurranno alla tomba, perciò cerca di trovare agio in queste liriche, che rispecchiano la sua disposizione d'animo e rivelano come realmente ha speso i giorni conclusivi della sua vita: quasi sempre chiuso in casa, tra i suoi articoli, le sue poesie, intento fino all'ultimo nell'attività che l'ha impegnato per tutta l'esistenza.

La disposizione dialogica dà brio ad una materia che indugia su argomenti grevi, che non ammette altre comparse umane. I 5 testi possono essere considerati dei colloqui intorno alla morte, delle riflessioni morali, dibattute da non-vivi, abitanti di uno spazio sfumato che poco ha a che fare con la realtà di questo mondo, ma che verosimilmente appartiene ad una dimensione speculare e rovesciata: i riferimenti sono quasi azzerati (si legge un *settembre* e un *giovedì* di *ottobre* che perdono di definizione e concretezza in un contesto che non offre appigli tangibili; uguale sorte tocca ad una località, San Martino, che solo per convenzione si

può associare alla zona collinare di Napoli, dove è sita la famosa certosa), sembra di assistere ad un dialogo che si tiene in un non-luogo e non-tempo. Questo piccolo corpus più che il testamento del poeta ne è l'epitaffio, quasi una scrittura privata che viene resa al pubblico: un'incisione su una lapide.

Le due figure delle liriche sono esseri incompleti: il malato, nonostante insista sull'impaccio del proprio corpo e la sua prossima dipartita, è di fatto pura sostanza immateriale, un uomo che vive di solo intelletto e spirito. È un misantropo inaspritosi per le vicissitudini della vita, segregato nel suo appartamento (collocato in una qualche inconoscibile dimensione spazio-temporale) e senza desiderio di un contatto (o, per esteso, senza desiderio alcuno, visto che ha del tutto esautorato la propria *res extensa*).

L'uomo che gli fa visita è una voce senza centro, fuori contesto, a cui è stato sottratto tutto: una vera e propria apparizione. Non ha effettivamente occhi e orecchie, ma solo sguardo e udito: è una sensorialità pura, a cui mancano paradossalmente i sensi.

Si assiste, dunque, ad un dialogo tra morti, inconsapevoli, che riflettono sulla fine della vita. Basti ad esempio il finale di *'A veglia* per avvalorare questa tesi.

> Me faie sentì currivo…
> Pare…
>   - 'Nu muorto?
>   - No! Pare 'nu vivo
> ca fa veglia a 'nu muorto…
>   - Ca songh' io![59]

L'atmosfera è da veglia funebre, ma non c'è certezza di chi possa essere il vivo. Va comunque considerato che la veglia ha qui una funzione di raccordo tra due stati diversi: è una soglia temporale e biologica (vita-trapasso) che tende a sfumare ulteriormente le dimensioni e le coordinare spaziali. Se si aggiunge che in un'altra delle liriche si fa riferimento a «'na posta a' Vergine Maria/ e 'nu credo a Giesù Nostro Signore»[60], sembra proprio che si sia dinanzi ad un catafalco.

In 5 componimenti, costituiti mediamente da una quindicina di versi, la frequenza della parola *morte* (e sue varie declinazioni in forme verbali e participiali) è davvero alta: la si conta ben 7 volte! La sola *'A cumeta* non ha occorrenze, ma funge da testo introduttivo, riferendo dell'autoesclusione dal mondo che l'amico malato si è imposto, immobile su una sedia o nel

[59] *'A veglia*, *P66*, p. 225.
[60] *'A viseta*, *P66*, p. 223.

suo letto. Alle esortazioni dell'uomo che gli rende visita, egli risponde cinicamente. La vista di un ragazzo (non meglio caratterizzato: anch'egli è una figura ectoplasmatica) con l'aquilone non gli procura il desiderio di uscire per strada: tutto ciò che si contenta di fare è strappare un giornale e ricavarne uno per sé. Citando Montale, il poeta appartiene alla razza di chi rimane a terra, incapace di librarsi nell'aria (o meglio: privo della volontà di farlo) come la *cumeta* del ragazzino che si diverte in una fresca giornata di settembre.

- Amico, nemmeno Settembre
cchiù doce e cchiù frisco te sceta,
te smove d' 'a seggia e d' 'o lietto?
Nun vide 'o guaglione 'e rimpetto
    c'annaria 'a cumeta? […]

- Sì, 'o veco 'o guaglione! E… guardanno
guardanno… me vene 'o gulìo…
E straccio 'o giurnale cu' 'e ddeta…
E… 'o vvi'… m'aggio fatto pur'io
    'na bella cumeta.[61]

Le visite dell'uomo si ripetono, sempre con lo stesso scopo: quello di indurre il malato ad uscire dalle sue quattro mura. Ad una domanda retorica del primo («'A casa che ce faie vintiquatt'ore?») viene offerta una risposta senza bisogno di ulteriori commenti:

E aspetto…
        - Aspeitte?...
                - aspetto, sissignore…
- E si è llecito? –
        - 'A morte!...
                - Arrassusia!...
- Arrassusia?... comm'è?... Chella già vene!
Trase… s'assetta 'e faccia… e se trattene…
Pe' bia ca i' dico stroppole e muttiette,
dice ch'è bello a ssentere… e me sente…
E ride… e ride; e tanto sbatte a ridere,
ca pare che cadessero cunfiette.

[61] *'A cumeta*, *P66*, p. 221.

E tante e tanta vote – ‘a mana ‘e Dio! –
pecché a trattengo ‘n’ ora alleramente,
i’ scanzo ‘a morte a ‘nu nemico mio![62]

Galdieri ripropone una situazione simile a quella di *Scampagnata*, ma la Morte stavolta è trattenuta con «stroppole e muttiette» del malato (è un evidente rimando metatestuale alle poesie di *Sale e sapienza*): così facendo evita che essa si affretti a recarsi presso altri uomini per decretarne il trapasso. La parola ha, dunque, il potere di sospendere il tempo e procrastinare la fine: ha un valore magico, qualcosa di divino che, indirettamente, il poeta le accredita. Se il vino riusciva a ingannare solo momentaneamente l’ospite funesto (non si può fare a meno di rievocare ancora *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman[63]: nel celebre film del ‘57 lo strumento di rinvio era simboleggiato dalla partita a scacchi tra il cavaliere crociato Antonius Block e l’emissario dell’aldilà; gli scacchi tematizzavano palesemente lo scontro tra l’uomo e il suo carnefice ultraterreno), la parola ha un aura incantata che le consente di trattenerlo, prima, e di respingerlo, poi. L’impiego che ne fa Galdieri tende a riattivare il suo valore sacrale e apotropaico – mai del tutto rimosso – com’è ancora costume oggi presso diverse popolazioni extraeuropee. Del resto Napoli è il regno della superstizione e della cabala...
Ormai, però, l’attesa dell’ultima ora è l’unico pensiero dell’uomo: la morte è già di casa e qualsiasi momento può essere l’ultimo. Un giorno la visita quotidiana dell’amico è foriera di brutte notizie:

- Amico, t’aggia da’ ‘nu dispiacere.
L’arbero ‘e pigna ‘e coppa San Martino
L’hanno tagliato aiere.

Aiere. ‘Int’ ‘a cuntrora.

E mo ‘sta ‘nterra: ancora
cu’ ll’ellera vicina.

[62] *‘A viseta*, *P66*, p. 221. *Viseta*: visita […]. *Stroppole*: frottole, ciance, fantasie. *Muttiette*: facezie, arguzie. *Arrassusia*: lontano sia (forma esclamativa per: non sia mai!), *Note e glossario*, p. 229.
[63] Il grande regista svedese si ispirò a sua volta alla pittura medievale (il film è tratto dal testo teatrale che lo stesso Bergman scrisse per la sua compagnia di attori, *Pittura su legno – Trämålning*, titolo che allude alle fonti d’ispirazione dell’autore) e ad alcune leggende nordiche. La tradizione orale del Nord Europa, in particolare germanica e celtica, è ricca di episodi tendenti ad esorcizzare la paura dell’ignoto e della fine e a procrastinare l’ultim’ora: uno di questi è il famoso inganno alla base della celebrazione di Halloween, secondo la cui tradizione un ubriacone di nome Jack O’ Lantern riuscì per tre volte a prendersi beffe della morte.

Nun te l’aveva di’, ma t’ ‘aggio ditto
pecché, vicino, ce sta ancora scritto
c’ ‘o temperino…

- Basta! Ce n’aggio gusto! E si è accussì…
(Fenevo i’ sulo?...) sulo aggià murì!?...[64]

L’abbattimento di un albero (oltretutto, si tratta di un simbolo di Napoli) si associa alla perdita di un’incisione praticata dal malato-poeta sulla corteccia, in cui verosimilmente vi erano scritte parole alle quali teneva molto[65]. Il peso della privazione è doppio: oltre all’albero, figura familiare, scompare anche la scrittura. La morte è, dunque, prossima.
Galdieri, a fine carriera (e fine di tutto), ha scritto poesie dall’aldilà, componimenti che fluttuano a mezz’aria. È stato il suo ultimo inganno, il suo estremo beffardo ghigno: volersi postumo ai suoi scritti, considerandosi già un essere senza peso, un non-vivo, *alleramente* e, conseguentemente, librarsi in una temporalità eterna, intangibile, riuscendo così a vincere per sempre la morte. Non c’è più carne e non ci sono nemmeno cadaveri, perché non c’è più niente da seppellire. C’è solo sospensione e attesa, in un tempo che difficilmente si può riconoscere come presente: vi è qualcosa di imperturbabile, di immobile, che sa di morte. Anche Napoli non è più una città riconoscibile, se non fosse per un paio di informazioni che per puro caso si accampano sulla pagina. Più che versi, i suoi sono dei graffi (come l’incisione col temperino), delle cancellature, delle sottrazioni estreme, ultime. Non vi è più nulla di vivo.

4.5 CANZONI SPARSE: LA RESISTENZA DEI VECCHI MODELLI.

---

[64] *L’arbero ‘e pigna*, *P66*, p. 224. *L’arbero ‘e pigna*: pino marittimo.
[65] L’incisione sull’albero e il valore della scrittura assumono qui tratti runici. Scrivere sulla corteccia equivale a sussurrare un segreto, lasciare una nostra traccia su di un essere animato che potrebbe sopravviverci Quest’azione risponde ad un disegno che soddisfi la nostra vanità, ma allo stesso tempo gli si accorda un valore di sfida al passare delle stagioni, per cui la sua valenza va spesso al di là della vanagloria: ha un significato recondito, ancestrale. Presso gli antichi popoli germanici era consuetudine incidere su materiale che potesse resistere alle intemperie ed infatti son giunte fino a noi numerose iscrizioni runiche su pietre, armi e oggetti d’uso quotidiano. Manca all’appello il legno per la sua deperibilità, tuttavia è appurato dagli studiosi che quello fosse il materiale privilegiato, poiché si prestava facilmente ad essere inciso. Basta scorgere alcune etimologie di termini relativi alla scrittura in ambito germanico per averne una prova insindacabile: il tedesco moderno *Buch* (libro) è imparentato con *Buche* (faggio); la lettera dell’alfabeto a sua volta richiama questa parentela: *Buchstabe* indica infatti, letteralmente, il bastoncino di faggio; la parola *scrivere*, inoltre, nell’inglese e nell’islandese moderno – rispettivamente *write* e *rite* – in origine equivalevano ad *incidere*. La scrittura per questi popoli aveva una funzione divinatoria, era un’arte magica.

L’evoluzione registrata nelle liriche non ha trovato adeguata risposta nel corpus canzonettistico di Galdieri. Le ragioni sono molteplici e sono state già precedentemente esposte: la canzone è un genere più popolare della lirica e Napoli, con il festival canoro e l’evento di Piedigrotta, si nutre di canto: rispondere alle esigenze del pubblico e delle case editrici è la priorità. Pertanto la tematica principale non può non essere popolare e alla portata di tutti: nessun soggetto è universale e accomodante come l’amore, argomento principe dell’intera produzione partenopea, dalla cui malia non è esente nemmeno un poeta così esigente e poco incline alla convenzione lirica.

Una risposta indiretta alla mancata caratterizzazione della canzone (e ad una sua riconoscibilità galdieriana, per così dire) è offerta da Galdieri stesso, con l’esclusione di ogni testo per musica da *Nuove Poesie*, e con alcuni versi non del tutto generosi nei confronti di questa forma lirica (si pensi a *Piererotta* e alla diffidenza espressa circa l’utilità del canto rispetto al dramma del conflitto). Evidentemente, per il poeta il luogo della ricerca è la lirica e non quello spurio della sua sorella minore. Galdieri si muove in questo *secondo* ambito considerando le forme come degli impianti già dati che non necessitano di revisione e aggiornamento. Ciò non ha impedito, tuttavia, che il poeta riversasse in esse la propria sensibilità e il proprio carattere.

Alla luce di quanto esposto, sarebbe ingiusto valutare le canzoni galdieriane rispetto alle poesie. I percorsi procedono in parallelo, sebbene gli intrecci di tematiche e linguaggi tra i due ambiti siano inevitabili e spesso indicativi di un cammino comune.

Tutti i testi per musica assomigliano stilisticamente alle liriche d’amore di *Poesie*. La prima silloge nasce all’insegna dell’accumulo, indifferenziato, di vario materiale. Quando l’editore Casella propose una pubblicazione al poeta, Galdieri non si curò di raccogliere i propri componimenti rispettando una specifica coerenza interna: ispirazioni, forme, temi anche opposti trovano ugualmente alloggio in esso, così come coesistono liriche e canzoni. *Nuove poesie*, invece, è concepito diversamente: nasce come libro accuratamente meditato nella strutturazione delle parti e nelle liriche che lo costituiscono. Più che una raccolta di testi è esso stesso un testo unico e inscindibile.

La lirica amorosa è quasi del tutto assente dal volume. Ma Galdieri continuava a scrivere canzoni, per cui l’amore non si estingue nei suoi componimenti.

È come se da *Poesie* si fossero diramati diversi filoni, ognuno dei quali ha poi alimentato un ambito specifico. Il poeta ha cercato di tenerli separati o quanto meno di dare un maggior rigore e austerità al volume di liriche e lasciare che le canzoni esprimessero un sentimento più

popolare, dando così agio ad un pubblico eterogeneo di apprezzare un'altrettanta eterogenea produzione.

È senza dubbio veritiero quanto afferma Sebastiano di Massa nell'introduzione alle *Liriche e canzoni* del 1966, circa «la rispondenza tra i temi che ispirano le poesie d'amore e le canzoni, sì che le une sono a volte come una rifrazione ed a volte una amplificazione delle altre»[66], ma è altrettanto vero che sovente, nei testi per musica, si tratta di una variazione sul tema, quando non un'esatta ripetizione di quanto scritto in qualche componimento precedente.

Come ho avuto modo di mostrare, tra le canzoni di *Poesie* sono davvero poche quelle che si distinguono per qualche tratto notevole o per la rottura di alcune convenzioni. Se si eccettuano *Sora mia!*, per la complessità del disegno e la sottigliezza psicologica con cui il poeta ha saputo dar corpo ai due personaggi, e la canzone-parodia *'Na funtana*, il restante gruppo di testi presenta poche novità.

Eppure sarebbe falso ammettere che non vi sia un percorso. Se si confrontano testi appartenenti al primo e all'ultimo periodo, è piuttosto facile ravvisare sostanziali differenze. Bastano pochi versi tratti dal giovanile *L'ammore ca dich'i* e da *Canzone 'e notte…* (uno degli ultimi testi dell'autore):

> Tu si' 'na piantulella 'e primmavera,
> e si' fiurita quase dint'a niente,
> te fece mamma toia cu 'a bona cera,
> guardaie 'na stella, e tu 'na stella si'.[67]

> Ma… core e chitarra l'accorde
> truvà stanotte nun sanno.
> E 'a mana, si pìzzeca 'e corde,
> se ferma tanno pe' tanno…
>
> Suspetta 'o core mio
> ca si scetata sta,
> 'n' ato… can un songh'io…
> No, nun voglio appurà!...[68]

[66] S. DI MASSA, *Introduzione*, in *LC*, p. 8.
[67] *L'ammore ca dich'i* (testo a stampa con spartito musicale), Izzo, 1910.
[68] *Canzone 'e notte…*, *LC*, p. 190.

La prima si distende in endecasillabi regolati da una sintassi semplice. Il ritmo è cadenzato e scorrevole. La figura femminile è vista come una pianta primaverile, rispettando classiche convenzioni, e di lei si canta la bellezza. Tutto è perfetto, fiabesco, senza alcuna incrinatura ad insidiare l'idillio.

La seconda ha un ritmo più frammentato, eredità di una scelta metrica già insolita (ottonari e novenari alternati). La sintassi è visibilmente meno lineare e fa registrare numerosi iperbati, nonché scarti improvvisi, quasi frutto di un gesto di stizza (l'ultimo verso). Non si celebra la donna, ma si canta forse a vuoto, senza l'ausilio del cuore che si sente tradito e manca di coraggio nell'ammetterlo.

Una decina d'anni non passa senza scosse e turbamenti: anche le canzoni che, apparentemente imperturbabili, intonano l'amore, risentono delle angosce vissute dal poeta. Il più nobile tra i sentimenti non può più essere consolante, non è più un rifugio, ma una condizione che provoca sofferenza.

Galdieri dissemina il suo corpus canzonettistico di tracce inequivocabili, che rimandano al suo percorso di vita, così da uno stato di incanto e di illusione nei confronti della realtà, si passa lentamente ad un'inestinguibile angoscia che mina profondamente anche il più accomodante dei generi lirici.

Testi come *Villanova*, *I' songo 'e Napule*, *Tutto pe' te* o *Primmavera napulitana*, appartenenti ad una fase precedente o contemporanea alla stesura delle prime liriche di *Poesie*, cantano un amore ingenuo e immaturo, per di più scandito da ritmi cascanti e poco fini:

> Villanova, oi Villanova,
> nun 'o crede chi nun prova
> che delizia che si' tu!
> Quann'Ammore, quann'Ammore
> 'mmiez' 'e coppie, all'ultim'ora,
> va facenno 'nu *ciu-ciù*.[69]

L'Ammore, con la maiuscola, è la celebrazione di un sentimento astratto e privo di referente concreto. Solo nelle prime canzoni Galdieri lo assolutezza, per poi ripiegare nella disillusione più amara. L'incipit di *I' songo 'e Napule* non si ripeterà più:

> Io so' nato a 'nu paese
> addò Ammore è 'n'ata cosa;

addò ‘a femmena è curtese,
nun è sprùceta accussì […][70]

Altri testi, di qualche anno successivi, vivono già un’intima scissione tra la disposizione alla malinconia è la necessità di lodare il sentimento. È ciò che accade in componimenti come *Maletiempo* e *‘O ppassato*:

Quanno ‘int’ ‘o mese ‘e maggio vene a chiòvere
e veco ‘o cielo cupo e ‘e strate ‘nfose,
penzo ca ll’acqua e ‘o ppoco ‘e viento ‘nfònneno
dint’ ‘e ciardine tutte quante ‘e rrose.[71]

E si ‘o ppassato overo è malamente,
i’ d’ ‘o ppassato nun ne tengo cunto.
Chello che conta mo’, dincello ‘a gente,
è ca vuò bene sulamente a me.[72]

Maletiempo risente, nel dettato, di una lirica come *Chiove*, con una primavera dai tratti che ricordano più l’autunno. Dal punto di vista strettamente formale, invece, i due endecasillabi sdruccioli e la composizione del testo, basata su parole principalmente bisillabiche e dal respiro breve, mostrano già un dominio superiore degli aspetti metrico-ritmici. Più semplice è *‘O ppassato* che, tuttavia, comincia a sfaccettare le prospettive e le implicazioni che possono interessare il sentimento amoroso.

Altri testi, come evidenziava Di Massa, seguono da vicino le liriche. È il caso di *Napule ‘e mo’*, *‘A scampagnata* o *Aria fresca*. Queste canzoni nascono sulla scorta di altri componimenti e ne riprendono il soggetto, o li anticipano, attenuandone in ogni caso l’angoscia riversatavi. *Napule ‘e mo’* è contemporanea alle liriche di *Poesie*, ma svolge *in nuce* alcuni temi che troveremo meglio indagati nell’ultima stagione: la nostalgia per un passato lentamente fagocitato dalla modernità (in *Nuove poesie* è tema non secondario, trattato da *Palomme* e da *‘O vecchio zampugnaro*, ma laddove era la campagna a subire la devastazione della modernità, ora sono le consuete strade di Napoli, rese irriconoscibili dall’avvento di una nuova era) e l’attenzione riservata agli alberi, come ultimi rappresentanti

---

[69] *Villanova*, *LC*, p. 22.
[70] *I’ songo ‘e Napule*, *LC*, p. 30.
[71] *Maletiempo*, *LC*, p. 50.
[72] *‘O ppassato*, *LC*, p. 51.

di un tempo felice (in particolare, il riferimento sembra essere all'«arbero 'e pigna», quello dell'incisione sulla corteccia, di cui si scrive nelle *Canzuncine all'amico malato*).

E hanno tagliato ll'arbero
che 'nce sapeva a nuie.
Si mo' vaie ncopp' 'o Vommero,
te vene 'appietto e ffuie!

Dint' 'a Villa nun può ghì…
Strata Tasso… addò staie cchiù?
Oie Pusilleco, Pusì!
Mo' fernisce pure tu![73]

'A scampagnata segue invece pedissequamente la lirica *'A prova*, essendone verosimilmente successiva. Il poeta mette alla prova la fedeltà e la sincerità del sentimento della sua donna, portandola in una cantina appartata e raccontando di come quel luogo sia stato già teatro di un omicidio: a lasciarci la pelle era stata «quacche figliola». Ma stavolta le intenzioni dell'autore sembrano travalicare la semplice verifica, per mettere in pratica davvero un terribile proposito:

'Ncopp' 'a Cappella 'e Cangiano
nun viene? Tu che me dice?
So' stato 'n' anno luntano,
famme 'nu juorno felice!

'A retirata è sicura…
te dico ch'è bella assaie!
Pecché te miette appura,
si nun ce si stata maie? […]

Che gusto e che sapore
che tene 'o vino llà…
E comme se fa amore
tu t' 'o può immaginà!...
    ('Na pugnalata o' core,

[73] *Napule 'e mo'*, *LC*, p. 43.

e 'a lasso fredda, llà!...)[74]

Aria fresca ha un incipit molto simile a *Friscura*, lirica coeva. Persino la stagione dell'anno e gli oggetti sono gli stessi: siamo nel mese di aprile e la scena rappresentata si svolge su un balcone, ma manca quell'ombra funerea che contraddistingue il testo di *Nuove Poesie*, sostituita stavolta dal meno problematico ricordo dell'odore di Catarina, la donna amata.

Aria fresca d' 'a matina,
si' passata p' 'o balcone… […]

Aria fresca, stammatina,
vint' 'abbrile, che 'nce tiene?[75]

Le canzoni del secondo e ultimo periodo sono via via più dolenti, fino a riproporre il lato più angoscioso e crepuscolare di Galdieri, quello, forse, più sincero e meno mediato. Anche il dettato procede per sconnessioni, pause, a rimarcare i dubbi sulla presunta gratificazione dell'esistenza. In un testo come *Vulerse bene*, dopo lo sconforto di un amore che non può mai tradursi in felicità (si possono leggere diversi testi del genere per trovare simili conclusioni: *Pe chi? Pe te!* «Pirciò… meglio suffrì 'na vota e bbona!/ te voglio bene… ma te lasso, sì»[76]; *'Na vota sola*: «Ma… si bene se vo' 'na vota sola,/ tu comme n'hê vulute bene a tante?// 'Na vota sola…/ po' è capriccio 'e giuventù»[77]), il poeta invoca persino la morte come soluzione definitiva ai suoi problemi. Se si eccettua il ritornello, a distinguere questa canzone dalle ultime liriche galdieriane c'è ben poco:

E ce porta a mano a mano
Stu destino accussì forte,
cuoncio cuoncio, chianu chiano,
fino a quanno arriva 'a morte,
pe' ce di': - Songo venuta
pe' nun farve cchiù suffrì! –

Vulerse bene,
senza maie speranza 'e niente!

[74] *'A scampagnata*, *LC*, pp. 124-5.
[75] *Aria fresca*, *LC*, pp. 105-6.
[76] *Pe' chi? Pe' te!*, LC, p. 102.

Vulerse bene,
tanto bene, inutilmente!
Pecché nun vene,
quanto cchiù desiderata,
chella jurnata
c'avarria venì?[78]

Come sottolinea Di Massa, «nella canzone *Vulerse bene* è considerata la triste sorte di un amore senza speranza»[79]. Da quel momento in poi sarà un crescendo verso vertici di amarezza assoluta, senza salvazione. L'uomo è condannato alla pena. Galdieri, sebbene non propriamente ateo, non getta mai lo sguardo oltre la vita terrena. Ciò che gli interessa è il qui e ora, le ragioni dell'esistenza. Dopo la morte è il nulla, ma quel che è peggio è che la vita è un purgatorio senza garanzia di una successiva redenzione. C'è da credere, tuttavia, che Galdieri abbia ben imparato una verità nella quale spesso si crogiola: il poeta sa bene che instillare qualche goccia di malinconia nel desiderio rende maggiore il godimento. La ricerca del pathos nella canzone è *meno sincera* di quella nelle poesie, per adoperare una locuzione che pervade i suoi testi per musica. Galdieri vive il presente, ma è costantemente proiettato dal suo desiderio verso l'oggetto anelato, in un tempo futuro irraggiungibile: vuole dilazionare il piacere (almeno nella scrittura, almeno nel suo personaggio), fingendo di non poterlo mai avere. L'autore nell'ultima sua stagione ha, per così dire, aumentato la dose, rendendo la malinconia (accompagnata da una nostalgica fantasia intorno ad un passato reinventato) la protagonista delle sue canzoni, fino a consumarla lentamente e a trasfigurarla in inesauribile tormento. La vicenda amorosa, la sola che possa consentire un'evasione dal grigiore quotidiano, è costellata da continue frustrazioni e adombrata dall'angoscia di una non reciproca comprensione con l'universo femminile. Del resto per il poeta l'irresistibile impulso verso la passione non è un gioco o un ripiego, ma un'esperienza totalizzante, qualcosa di tremendamente serio: egli investe tutto se stesso in quell'esperienza, persuaso che in essa è l'unica felicità. Tuttavia ogni cosa è destinata a finire e a consumarsi senza premio o riscatto:

> Il poeta è ora portato ad analizzare la natura del suo sentimento, le reazioni che la donna e l'amore producono nel suo cuore e nel suo spirito. Egli scruta ora l'animo delle donne verso le quali è attratto. Ne scopre la superficialità, la volubilità, la fondamentale insincerità. Si tormenta, soffre: la sua sete d'amore resta inappagata.

---

[77] *'Na vota sola*, *LC*, p. 81.
[78] *Vulerse bene*, *LC*, p. 113.
[79] S. Di Massa, *Introduzione*, in *LC*, cit., p. 10.

> Il pensiero dominante nelle canzoni come nelle poesie d'amore sarà quello dell'amarezza nascente dalla constatazione della leggerezza, talvolta dell'indifferenza, della donna amata verso l'innamorato, che ad essa si è avvicinato trepido ed ardente, con le illusioni suscitate in tutto il suo essere dall'incanto misterioso della sua bellezza.[80]

Il poeta è consapevole del suo carattere poco accomodante, apprensivo e malinconico, forse troppo esigente nei confronti dell'universo femminile, così anche i personaggi delle sue liriche vivono il conflitto tra una tensione assoluta e la necessità di inserirsi nel solco della vita:

> Ma chi tene 'nu core 'ndifferente
> e se scorda d' 'o primmo 'nnammurato,
> niente, 'sti ccose lloco nun 'e ssente,
> né pò capì 'o ppassato.
>
> E m'ha mannato a di' pe' 'sta cumpagna
> ca i' songo malinconico e scucciante;
> c'ammore è bello 'nfino a che se cagna,
> ca ll'uòmmene so' ttante. […]
>
> Passato! Quanno s'è vuluto bene,
> 'na strata, 'na canzone, 'nu mutivo,
> te sceta 'a gioventù, t'appiccia 'e vvene,
> tuorne, antrasatto, vivo![81]

Sono rare le volte in cui vi è un riferimento metatestuale (si veda *Canzone 'e notte*) e rari i casi in cui il sentimento amoroso e la canzone trovano una rispondenza, eppure questo accordo è solo vagheggiato nell'animo del poeta, poiché la realtà è altra: il *mutivo* che fa sentir vivo appartiene ad un passato (non solo esistenziale, ma anche lirico) che non può più tornare, mentre il cuore e la chitarra non trovano la giusta intonazione.
In un altro testo chi canta è la donna, ma è persona inaffidabile perché «A chillo ca vo' bene 'o mette 'ncroce/ e 'stu mmettere 'ncroce 'o chiamma ammore.// […] Ma doppo 'o lassa e va a cantà 'e ccanzone/ dint' 'o *cafè-sciantà*»[82].

---

[80] Ivi, pp. 11-2.
[81] *Quanno s'è vuluto bene…*, *LC*, pp. 146-7.

Galdieri applica al mondo femminile un *double-standard*, secondo le logiche della sua classe sociale e dei suoi tempi: se è una donna a cantare non potrà mai trattarsi di una serenata o di un motivo che lodi l'amore, ma di una civetteria, un preludio ad un tradimento. L'uomo invece è un povero menestrello, solo con il suo canto e la sua chitarra, impiastricciato nei versi e distante dal mondo. Il poeta continua a sentirsi incompreso perché è lui per primo a diffidare della gente che lo circonda. A questo punto non gli resta che desiderare la deriva in un mare che lo inghiotta, il suo mare, quello di Napoli – metaforicamente è un perdersi ostinato nella sua scrittura, perché è tutto quanto lo tiene ancora in vita:

> Sulo vogli' i' p' 'o mare,
> sulo, p' 'o mare 'e Napule:
> fedele cchiù d' 'e ffemmene,
> sincero assaie cchiù 'e te!
>
> Si se scatena 'a tempesta
> Quanno sto a mmare vucanno,
> i' rido sulo, penzanno
> ca 'sta tempesta nun è,
> no, nun è maie comme a chella
> ch'io tengo 'ncore pe' te![83]

[82] *Chella che canta*, *LC*, p. 168.
[83] *Barcarola napulitana*, *LC*, p. 184.

APPENDICE
TESTI SCELTI DI ROCCO GALDIERI

DA *POESIE* (1914)

… E pe' me 'o Signore ha scritto
'nu destino 'ntussecuso.
"Chesta è 'a stoppa, tie'. – m'ha ditto –
Fila!" E nun m'ha dato 'o fuso.

Fila! Fila? È 'na parola
cu' 'stu munno malamente…
Chi t'aiuta e te cunzola?!
Chi te guarda? Chi te sente?!

- "Ah! Signo', vuie m'îte dato
stoppa assaie… Sta bbene; 'o ssaccio…
Ma… vedite: 'Stu ffilato,
senza 'o fuso i' comm' 'o ffaccio?..."

M'ha risposto: - "E quanno maie?
Mo' mettevemo n' at'uso?!
Penz' a' vecchia ca filaie
cu' 'nu spruoccolo pe' fuso…"

'E lluce luce

Cielo! Vi' quanta e quanta luce-luce
Ca lucene p' 'o lémmeto stasera…

E 'nce steva 'na vota 'nu rignante
ca teneva 'nu manto 'e ll'Uriente,
ch'era 'o cchiù ricco 'e tutte ll'ati mante.
Comme luceva! Era accussì lucente,
quagliato 'e turchenelle e diamante,
c' 'a ggente attorno, tutta quanta 'a ggente,
murmuliava e sse faceva 'e ccruce:
"Comme 'stu manto luce 'e sta manera?"

Ma… luceno cchiù assaie 'sti lluce-luce
ca luceno p' 'o lémmeto stasera!...

E 'nce steva 'na vota 'na Riggina
ca teneva 'e capille a ffilagrana
e pe' nennella 'e ll'uocchie 'na turchina.
Chiammata 'a figlia d' 'a stella Diana,
cchiù d' 'o sole, affacciannose 'a matina,
luceva 'a barcunata e 'a perziana…
'A ggente, attorno, se faceva 'e ccruce:
"Comm' 'a Reggina luce 'e 'sta manera?"

Ma… luceno cchiù assaie 'sti lluce-luce
ca luceno p' 'o lémmeto stasera!...

Ma n'ata cosa ca luceva tanto

i’ ll’aggiu vista… e nun m’è ‘ndifferente…
Core, n’ê fatto ca n’ê fatto chianto
‘a sera che vediste – tiene ammente? –
accumpagnà ‘na morta a ‘o Camposanto…
‘A ggente, attuorno, tutta quanta ‘a ggente
murmuliava e se faceva ‘e ccruce…
E… ciento torce… annanze ‘a cotra nera,
lucevano cchiù assaie d’’e lluce-luce
ca luceno p’ ’o lémmeto stasera…

Dummeneca

I’ mò, trasenno ‘a porta, aggiu sentito
ll’addore d’ ‘o *rraù*.
Perciò… Stateve bona!... Ve saluto…
Me ne vaco, gnorsì… Ca si m’assetto
nun mene vaco cchiù…
E succede c’aspetto
ca ve mettite a ttavula… E ‘nu sta…

Chiù ccerto ‘e che, so’ maccarune ‘e zita.
L’aggiu ‘ntiso ‘e spezzà,
trasenno ‘a porta. E ‘overo? E s’è capita
tutt’ ‘a cucina d’ogge: So’ brasciole;
so’ sfilatore ‘annecchia.
Niente cunzerva: tutte pummarole
Passate pe’ ssetaccio…

E v’è rimasta pure ‘na pellecchia
‘ncopp’ ‘o vraccio…
pare ‘na macchia ‘e sango…

Permettete?
V’ ‘a levo. Comm’è fina
‘sta pella vosta… e comme è avvellutata:
mme sciulia sotto ‘e ddete…
E parite cchiù bella, stammatina.
‘O ffuoco, comme fosse… v’ ‘ha appezzata.
State cchiù culurita…

Chiù ccerto ‘e che – so’ mmaccarune ‘e zita…

Ma i’ mme ne vaco… Addio! Ca si m’assetto
nun mene vaco cchiù…
E succede c’aspetto…
ca ve mettite a ttavula… p’avè
‘nu vaso c’ ‘o sapore ‘e ‘stu *rraù*!

L’oro e ‘o Sole

‘O Sole nun è d’oro, figlia mia,
né dinto vierno, né dint’ ‘a staggione.

Nun credere a chi conta ‘sta buscìa;
nun sentere a chi canta ‘sta canzone.

Rispunne a chi te dice ‘sti pparole:
- “’O sole nun è d’oro! ‘O sole è… ‘o Sole!

‘O Sole è ‘o Sole che ‘nce scarfa ‘e ccase,
c’ammature ogni frutto e ‘ndora ‘e spiche.
È ‘o Sole ca m’asciutta ‘e panne spase,
ca mme secca ‘a cunzerva e spacca ‘e ffiche.

E nun è d’oro! Pecché ll’oro è niente…
E senza ‘o Sole nun sartia lucente!”

Signurenella

Che ghiate a fa a ‘sta scola ogne matina,
che ghiate a fa a ‘sta scola d’ ‘o Giesù?
Vuie site accussì ghianda e accussì fina
ca l’aria matutina
male ve fa. Nun ghiate a’ scola cchiù!
E quanno avite a ttaglio *‘a signurina*,
dicitele ca ‘nu
giuvinotto v’ha ditto, stammatina:
“Che ghiate a fa a ‘sta scola d’ ‘o Giesù?”

Vuie site comme a cchi, niente penzanno,
cu’ ‘e stesse mane soie, se ‘ntrezza ‘a sciorta!
E i’ ve veco passà, se’ mise all’anno,
tutte ‘e mmatine cu’ ‘nu guardaporta.
‘Nu guardaporta c’ ‘a cartiera ‘nmano,
che v’accumpagna senza dì parola…
Ma se ferma ‘a luntano,
quanno è ca vuie trasite dint’a’ scola…
Guarda ‘nu poco… po’… non ne po’ cchiù,
e se ne va chiagnenno e suspiranno:
“Ma ‘a pozzo mannà sola?”
Che ghiate a fa… che ghiate a fa a ‘sta scola
d’ ‘o Giesù?

Avite ditte a ‘na cumpagna vosta
ca v’ a spiato: “Papà tuo che fa?”
“Mio padre? Stà… impiegato sopra ‘a Posta.”
E nun avite ditto ‘a verità…
E avite ditto pure ‘na busca,
dicenno l’indirizzo a ‘o direttore…
Gnorsì… Vuie state ‘e casa a chella via…
dint’ a cchillu palazzo, sissignore…
Ma ‘o quarto piano no… nu’ state llà…
Vuie nun tenite ‘stu…
superbo appartamento…
E si è pe’ farve rossa ogne mumento,
che ghiate a fa…

che ghiate a fa a ‘sta scola d’ ‘o Giesù?

Sciaguratella

Mo’ ‘mbarcone; mò ‘nnanz’ ‘o specchio;
mò sdraiata ‘ncopp’ ‘o divano…
Ma ‘na vota… che d’ è ‘na vota?...
Te trovasse cu’ ll’aco ‘nmano!

Nun se scosa mai niente?... Niente?!
dint’ ‘a ‘sta casa toia? Che saccio!
Te vedesse dà maie ‘nu punto;
te vedesse fa’ ‘nu rinaccio?!...

Nun se spezza mai ‘na fettuccia?...
Nun se ne vene ‘nu bettone?!
Te l’hê fatta ‘na canestella
cu’ ll’ache, ‘a forbice, ‘o ccuttone?...

Vene ‘o Gabbato ‘a lavannara;
porta ‘e panne… Ma ci scommetto
ca tu, lèpeta e rincresciosa,
nun te stire ‘nu fazzoletto..

E sì bella! Sì accussì bella,
c’uno… t’ha da guardà pe’ ‘ncanto…
E i’ te guardo… Ma per’ tetramente
do ‘n’uocchio a’ camera ogne tanto.

Guardo… E vveco… Cierre ‘e capille
sparpagliate ‘ncopp’ ‘a tuletta…
‘O piumino, ca t’è sservuto,
‘ncopp’ ‘o marmo d’ ‘a culunnetta…

‘Na cazetta ‘ncopp’ a ‘na seggia…
e’ ll’ata sta… vatrova addò…
‘Nu cappiello sott’ ‘o lettino;
‘nu scarpino ‘ncopp’ ‘o cummò…

Ma sì bella! Sia ‘ntulettata,
sia cu ‘nu càmmese ‘e macramma…
E i’ te voglio!... Ma… Comme faccio,
si ‘a mugliera addieviente mamma?

Figlie d’ ‘a carità

E tante e tante vote ‘aggiu ‘ncuntrata
all’istess’ora e pe’ ll’istessa strata,
pe’ ‘ncopp’ ‘o marciappiere senza sole,
c’ ‘a tengo a mmente tutt’ ‘a cammarata.

Nun so cchiù ‘e vinte… (Comme ‘aggia chiammà,

sì nun so' ppiccerelle, né ffiggliole;
e si so' vecchie… piccule d'età?)

Nun so cchiù 'e vinte. L'una affianca all'ata:
'A bella 'e a brutta; 'a chiatta e 'a delicata.
E vanno 'ncumpagnia; ma stanno sole…
E nun sanno addò vanno e… sanno 'a strata.

Guardano attuorno… L'uommene? Accussì…
Ma… guaglione che rrideno… e ffigliole
che passano cantanno… Ah!… chelle sì!

E camminano ll'una appresso a' ll'ata…
Tutte c' 'a stessa faccia rassignata…
e' passo… in fila… accumpagnate e ssole!
E 'o stesso passo, tutt' 'a cammarata…

E 'a stessa vesta c' 'o fresillo blù!…

'Nce manca 'a croce annanze, a 'sti ffigliole!
E' i' cagno via pe' nun 'e 'ncuntrà cchiù!

'E nnuvole

- Che guarde 'ncielo?
                    - 'E nnuvole che passano…
- Cu' chistu cielo?!
                    - E fosse cchiu' tturchino!
È cielo!? E sempe passa quacche nuvola…
                    … o luntano… o vicino!...

Viecchio

- Quant'anne tiene?
                    - Eccuce ccà: so' nnato
'o mille… sette…
        - E mo' t' 'e vvuo' cuntà?!
- E chi s' 'e cconta maie?! Che n'aggia fà!
Ca j' 'mmece 'e sapè quanto aggiu campato,
vulesse sapè quanto aggia campà!

Alleramente…

Me ne vogl'ì, cantine cantine,
pe' copp' 'o Campo, a Puceriale.
Voglio campà cu' 'e muorte pè vvicine…
ca nun sanno fa male…
Nu' parlano… Nu' cantano… So' bbuone…
E so' 'e meglie inquiline:
So chille ca nu' pavano pesone!…

Là m’affitto, cu’ poche denare,
‘na cammarella pe’ me surtanto.
Che mme ne ‘mporta ca nun veco ‘o mare?
M’abbasta ‘o campusanto!
Amice? No! M’aggia fa chiatto e ttunno:
ll’amice, ogge, so rare.
Sulo… quacche cocchiere ‘e Bellumunno.

Si vene, ‘a sera, pe’ ‘na partita,
sia benvenuto. ‘Nu litro ‘e trenta.
I’ mò già penzo che sarrà ‘sta vita,
ca mme chiamma e me tenta!
Vevo e dormo… E nisciuno me ‘ncuieta…
E all’ora stabilita,
canta ‘na ciucciuvettola e mme sceta!

I’ nun me voglio piglià veleno…
Addio, canzone, ca so’ turmiente!
Voglio sentere ‘a pala… int’ ‘o turreno…
‘O chianto d’ ‘e pariente…
E quanno vene ‘a morte ‘a parta mia,
faccio ‘e ll’esequie ammeno:
M’ ‘o ffaccio appere… ch’è ‘nu passo ‘e via!

‘Nuncentità!

- Comme se legge ccà? – Se legge: “Ammore”.
- E che vo’ dì? – Piccerenella mia,
che t’aggia dì? Vò dì ‘na malatia,
ch’uno, speranno, disperato, more!

- E cà… chiù ssotto ccà? – Se legge: “Morte”.
- E ch’è ‘sta Morte? – È ‘nu mmedicamento,
che tocca e ssana… sùbbeto, a mumento,
quanto cchiù ‘a malatia d’ammore è forte!

‘O poverommo

Maie ‘nu costume nuovo, ‘a quanno è nnato!
E fa sissantun’anne ‘a fine ‘o mese.
Manco, a Piazza Medina, appeso ‘o chiuovo!

E porta ‘ncuollo ‘o *taito* ‘e n’avucato
e porta ncapo ‘nu cappiello ingrese,
ca stette ‘a copp’ a trenta lire, nuovo!

‘Na matina, c’avette na giacchetta;
va pe’ metterv’ ‘a mana int’a ‘na sacca
e se truvaie na ciento lire ‘nmano!

Ciento lire!?… Mmi spetta o nun mmi spetta?

Aggio mettuto ‘a mana dint’ a sacca?
M’aggio arrubbata? Comm’ ‘a tengo ‘nmano?…

Ciento lire!? ‘Na carta nova nova…
E se mettette tanto ‘e bbuon’umore,
ca penzaie: «Mo’ m’ ‘a piglio!... E perdo ‘e lume!

Io voglio pruvà ‘o gusto ca se prova
a dicere, ‘na vota, ‘a ‘nu sartore:
Pigliateme ‘a mesura e ‘nu costume!...”

Po’ nce penzaie… Dicette: “Nun è a mia…
Nu’ sta!... chi ‘a perde m’ha bbeneficato.”
E comme ‘stu signore era turrese,

turnaie c’ ‘o sciaraballo ‘a chella via!…
……………………………………………
Maie ‘nu custume nuovo, ‘a quanno è nnato!
E fa’ sissantun’ anne ‘a fine ‘o mese!

‘O ‘ntrattieno

- Zitte, guagliune. Tutte ‘e piccerille
venessere cu’ me. Mammà s’addorme…
E nun se po’ addurmi pe’ bbia d’ ‘e strille.

Si mme date ‘na forbice e ‘nu foglio,
i ve rentaglio ‘e stelle.
Bravo. Accussì… Ve voglio
fa’ stelle ‘e tutte forme.
Grosse tante, mezzane, piccerelle…
A quatto e a cinque ragge…

E chesta è ‘a stella c’ accumpagna ‘e Magge
ca vanno addò Bammino
dint’ ‘a nuttata ‘e Pasca Bifania…
Guardate quanto è bella!
cinche ragge e c’ ‘a coda. È pe’ Maria,
ch’è ‘a cchiù piccerenella…
A Vincenzino,
‘a stella c’accumpare a mmatutino.

Chesta… Chest’ata cca’… chesta… (Fernuta?!)
Chest’ata stella cca’… se n’è sagliuta
‘ncielo!… Basta, mo’… s’è addurmuta…
E ca… strellate?… Nun se sceta cchiù!

L’addore

I’ mo’, si fosse nato
- ‘nzervamiento ‘e chi sente –
cecato.

Ma propriamente
cecato 'ntunno,
che saparrìa d' 'o munno?
Niente! Nisciuna cosa.
Né 'o sole, né 'a rosa.
E si 'nu canuscesse a mamma mia,
i' manco saparrìa – che faccia tene
chella ca voglio bbene!…
Si fosse nato…
- 'nzervamiento 'e chi sente – cecato.

Pure, sentesse 'o Sole 'ncopp' 'e mmane…
E 'nfaccia!… E 'nfronte a me!…
E sentennelo sempe: ogge… dimane;
capenno ca mo' scarfa e ca mo' coce…
i' m'affigurrarìa pe' chello ch'è.
Comme… sentenno 'a voce
'a voce… sulamente… 'e mamma mia,
ca, pure quanno se fa amara, è ddoce…
dico… c' 'a vedarrìa!

Ma… sentenno 'a vicino,
n'addore 'e rosa, i' nun capesse cchiù…
Si fosse i'… che io m'accosto a 'nu ciardino…
O si fosse ch'a me… t'accuoste tu!

'A cuperta

E steva sempe c'o telaro 'nzino;
ma menava 'nu punto ogne mez'ora.
Faceva ammore cu' don Pascalino
ca nne teneva rrobba 'a parte 'e fora!
Ma s' 'a ntenneva cu' nu *milurdino*,
ca, 'na sera, 'nu poco fatto a vvino,
for' 'a loggia 'astrignette e s'a vasaie…

E steva sempe c'o telaro 'nzino;
ma menava 'nu punto ogne mez'ora.
E 'sta cuperta nun ferneva maie!

Quanno spusaie 'nce fuie 'nu gran festino.
Polca e quatriglia 'nfin' all'urdim'ora…
'Nmieze 'e mmitate steva *'o milurdino*,
che cantava, e cantaie: "Ricordi ancora!"
E che casa mettette 'on Pascalino:
'a stanza 'e pranzo, 'o sturio, 'o saluttino
e 'na cammera 'e lietto scicca assaie…
Senz' 'a cuperta!…

… Co telaro 'nzino,
si menava 'nu punto ogne mez'ora,
chella… 'a cuperta nun ferneva maie…

“’A ncignammo ‘a ‘nu prossimo festino!”
Strillaie, cu ll’uocchie a zennariello, ‘a gnora…
“Ma i’ credo, - rispunnette ‘on Pascalino, -
ca quanno è tanno manco è ppronta ancora…”
“Chi ‘o ddice? – se n’ascette ‘o *milurdino*, -
Chello ch’ è fatto è già ‘nu cupertino,
e p’ ‘a cuperta nun ce manca assaie!”

Ma… steva sempre c’ ‘o telaro ‘nzino
e menava ‘nu punto ogne mez’ora.
E ‘sta cuperta nun ferneva maie…

Ma, stanno sempe c’ ‘o telaro ‘nzino
e menanno ‘nu punto ogne mez’ora…
‘a cuperta fuie pronta. ‘On Pascalino,
pe’ telegramma, fuie chiammato fora,
e partette c’ ‘o primmo p’Avellino…
Stessa ‘a sera, sagliette *‘o milurdino*…
ca guardanno ‘a cuperta, suspieraie!

E steva sempre c’ ‘o telaro ‘nzino…
E menava ‘nu punto ogne mez’ora…
Mo’ ‘a cuperta era pronta… E… se ‘ncignaie!…

Notte d’austo

P’ ‘o càvuro, ‘a notte,
te mine d’ ‘o lietto;
t’affacce a ‘o barcone,
strignennote ‘mpietto.
E i’ penzo, ‘a rimpetto:
“M’ha visto? Chi sa?!”

Ma tu nun me vide!
nun penzà ‘stu core,
ca i’ ll’uocchie nu’ ‘nzerro;
nun già p’ ‘o calore…
gnernò! Ma p’ ‘ammore,
che chesto mme fa!

Risciata!… Ca ll’aria
d’ ‘a notte fa bbene!
Io ‘o saccio, che tengo
‘nu fuoco p’ ‘e vvene!
E ‘o ssape chi tene
‘na smania ‘e murì!

Suspira! Rummane
vicino a’ ringhiera!
Nun già comm’ ‘ juorno,
nun già comm’ ‘a sera…
Che faie chella cera,
pecché ‘nce stongh’ì!

Ah!… Comme è sserena
‘sta notte d’Austo!
Mo’, for’ ‘o barcone,
può sta senza busto…
pecché nun daie gusto
a… chi n’ ‘o buò dà!

Pecché tu nun pienze
ca chi sta rimpietto,
‘a notte, ogne notte,
p’ ‘ammore a dispietto,
nun vede cchiù ‘o lietto,
che cchiù nun se fà!

Ma!… Si t’ ‘o penzasse,
che chesto mme resta!
Ca i’ stongo, ogne notte,
vicino ‘a fenesta,
areto a ‘na testa,
chiagnenno, pe’ te…

Si tu… t’ ‘o penzasse…
che… passano ll’ore;
e i’ stongo, ogne notte,
scetato, p’ ‘ammore…
Murisse ‘e calore,
pe’… nun me vedè!

L’arta leggia

- “Quann’uno è cuoco a ciento franche ‘o mese
Cu’ ‘na granda famiglia titulata,
mo’ cu’ ‘na bella fella ‘e ggenuvese
e mo’ cu’ ‘na ravosta a maiunese,
tratta cu ‘e mmullechelle ‘a ‘nnammurata.

‘O ppoco ‘e pizza rustica… ‘a cassata…

Quanno ‘e cannuole… quann’ ‘e bucchinotte…
C’ ‘o pate d’essa, viecchio e bevitore,
se fa sciacquitto ‘nfino a mezanotte
e se fa ‘ammore comme se fa ammore.

E chello ca se vo’… chello s’ottene:
‘O bbene, e… quacche ccosa cchiù d’ ‘o bbene.

E ‘o ppoco ‘e pizza rustica… e ‘a cassata…
Chello che spetta doppo… uno s’ ‘o ppiglia
primma… c’ ‘a vuluntà d’ ‘a nnammurata,
quann’uno è cuoco cu’ na gran famiglia
titulata.

Ma i’ nun so’ cuoco. I’ tengo n’arta ‘e mmane,

ch’è n’arta leggia; e faccio sempe festa.
Quant’è ‘nu mese? Quatto settimane?
- Ogge ‘nu iuorno e n’ ato poirimane. –
Una fatico, e doppo a chi mme ‘mpresta.

E ‘ncampagna c’ ‘amice a tanto a ttesta…

Ma i’… mo’ ‘nce vo’… si nun appiccio fuoco
e si pastiere e struffole nun faccio…
te vaso comme nun vasava ‘o cuoco,
ca t’abbracciava… non comm’io t’abbraccio!

Chello c’ ‘a me se vo’… chello s’ottene…
‘O bbene… e quacche ccosa cchiù d’ ‘o bbene!

Ma… ll’arta è leggia… e faccio sempe festa.

E sì ‘stu cuoco s’ha pigliato… ‘o bello…
Che fà?... Fà lusso. Cagnate ‘sta vesta.
Ca i’ mme cuntento… mme cuntento… ‘e chello…
ca te resta…”

Chillo che pparla e chillo che ssente

Chillo che pparla dice: “I’ sto sicuro
ca nisciuno se ‘mmocca ‘int’ ‘o cellaro,
pe’ bbia ca tengo ‘o bbrito ‘ncopp’ ‘o muro
e tengo ‘o cane ‘e presa ‘int’ o pagliaro…”

Chillo che sente… pe’ ‘nu muorzo ‘e cane
va zuoppo… E tene ‘o bbrito dint’ ‘e mmane!

‘O pricietto

Quann’è sguigliato ‘o ggrano dint’ a testa
tu dì ch’è Pasca! E annoccalo ‘stu ggrano!
Ca quanno ll’hê annuccato, nun te resta
c’ ‘a mannarlo a’ parrocchia a’ o parrucchiano.

Tu; ‘n’ata; ‘a zelatrice e ‘a penitente,
s’ha da fa ‘stu sepolcro, ‘o ggiovedì…
E Giesù Cristo t’è ricanuscente;
ca’ si faie ‘nu penziero, t’accunzente,
e… sì ‘o cirche ‘na cosa… dice sì…

Ma quanno sguiglia ‘o ggrano dint’ ‘a testa
e ll’hê annuccato… Va a d’ ‘o cunfessore.
Ca sì ggiovedì ssanto cagne vesta,
Ggiovedì ssanto cagne pure core!

Dì tutte cosa. Scarreca ‘e peccate
E fatte ‘stu Pricetto ‘o llunnedì…

Ca staie cchiù lleggia […]

Pecchè… dopp' 'o Pricetto… accumenc'i'!...

'O masterascia

- Puort' 'o cappotto? Fa chistu calore!
Comme nun muore 'e cauro lloco ssotto?
- Mme songo appiccecato c' 'o sartore,
c'avanza trenta lire 'e 'stu cappotto.

Ma che mme mporta? Ll'ommo pusitivo
Sai chi se tene amico? 'O masterascia.
Ca sì nun po' truvà chi 'o veste, vivo,
tene ammeno chi, morto, lle fa 'a cascia!

'A prova

'Nu ggiovedì mmatina,
m'aggia purtà 'ncampagna,
pe' 'na cupa sulagna
d' 'a Torre, a Nunziatina.

Llà ce stà 'na can tina
stramana, addo' se' magna
bbuono. Bbona cucina;
staie sulo e se sparagna.

Ce stà 'nu sito muorto:
'nu tre parme 'e turreno
ca scenne 'ncopp' 'o Puorto

pe' quatto o cinche grare.
Sotto ce passa 'o treno
ca và a Castiellammare…

"C' 'a femmena e 'o peretto
tròvate 'o pizzo astritto".
E giovedì m'assetto
llà bbascio, p' 'o dderitto.

'Nu vermiciello; 'o fritto
suale; 'nu carpetto;
tre, quatto litre… e aspetto
ca se fa notte e zitto…

E quanno l'aria è scura,
nfuscata… e 'o mare è niro
niro… ca fa paura…

'Na parola e 'nu surzo…
n'aucchiata e 'nu suspiro…

lle faccio ‘stu trascurzo:

- “ Nunziatì… tiene mente
llà bascio; addo’ è cchiù scuro…
comme cammina ‘o muro…
Si… là… precisamente…

È ‘o posto cchiù sicuro
pe’ fa dichiaratamente…
E se nn’accira ggente
llà bascio… dint’ ‘o scuro…

‘Nu ggiovedì, passato…
cantanno, ‘na figliola
ce va c’ ‘o nammurato…

“Tu… m’ ‘a vuò fa cu’ chillo…”
“No”… “Sì”… Caccia ‘a pistola…
ttà! ‘Na botta e’… ‘nu strillo…

Ma chi sentette?
E’ ffuie…
(C’ora sarrà?…) passate…
ll’unnece… Erano state
cca’ ‘ncoppa tutt’ ‘e dduie…

E s’erano assettate
cca’ ‘nnanze. Comme a nuie…
(So’… ll’unnece passate
e pure a st’ora fuie…)

“Llà… Guarda. E tu nun guarde?”
Si tremma… e fa: “Sant’Anna!”
Po’ dice: “Pava… è tarde…

che ‘ce facimme ccà?”
I’ dico… ca mme ‘nganna…
o ca mme ‘ngannarà!...

Cuntrarie

Tu vuo’ durmì c’ ‘a lampa e i’ nun ce saccio
durmì; ma ‘a lampa – è inutele! – s’appiccia.
A te te piace ‘a sfugliatella frolla;
a me me piace ‘a sfugliatella riccia.

Tu te ‘ntriche e te mpicce; i’ nun me mpaccio;
tu nun tiene ora e i’ songo tutto orario.
Tu vaie truvanno ‘e cammenà p’ ‘a folla,
addò ca i’ vaco ascianno ‘o ssulitario…

Comme ce simme aunite?! Va’ a capì!
Sì i’ stesso nu’ mmi spièco, ‘nfin’ a mo’,
comme ‘a matina… ch’i’ dicette “sì”,

chella matina… nu diciste “no!”

Chi è?

‘Nu remmore ‘nfaccia a’ porta?!
Chi sarrà?! Che fusse tu?!
Tropp’onore! Ma ‘sta sciorta
ll’aggio cchiù?

Chi sarrà? ‘Nu carrettiere
ca se vene a rreparà?
Quacche cane furastiere?
Chi sarrà?

«Chi è»? Nisciuno! E ‘nu lamiento
cupo cupo mme risponne…
Chiove forte; sesca ‘o viento
‘nmiez’ ‘e ffronne…

Chi è passato ‘a ccà vicino?!
Chi ha ‘ntuppato, cammenanno?
Quaccheduno fatto a vvino…
vatruvanno…
…………………………………………

Ma ‘o remmore ‘nfaccia a’ porta
‘n ata vota! Fusse tu?
Tropp’ ‘onore; ma ‘sta sciorta
ll’aggio cchiù?!

Tu nun sì! No. Tu nun viene,
comm’ a primma, addo’ stongh’ì…
No! Tu vaie da chi vuo’ bene…
Tu nun sì!

“Chi è?” Nisciuno. ‘I’ che vernata!
Lampe e ttronele a zzeffunno…
E chi maie cu’ sta nuttata
va p’ ‘o munno?

Chi cammina a st’acqua e bbiento?…
…………………………………………

N’ata vota?! E mò cchiù fforte!
«Chi è»? Nisciuno! ‘Nu lamiento…
Fosse ‘a Morte?!

Niente

Aggiu penzato i’ mò: cca che ‘nce faccio?
Sbareo… nun tengo ggenio ‘e faticà…

Mme piglio ‘na figliola sott’ ‘o vraccio
e mm’ ‘a porto a Pusilleco a cenà.

E ‘sta figliola… ca mme tene mente,
me spia: Che pienze? E i’ le rispongo:
Niente!

M’aggio cacciato pure ‘o passapuorto…
Che ‘nce aspetto? Che torna? E pe’ fa che?
Quann’ ‘i’ le dico ch’essa ha avuto tuorto;
c’ ‘a cosa nun è prevenuta ‘a me…

Quanno turnammo tutto amor cunzente,
che s’è cunchiuso?... Che s’è fatto?
Niente!

Amice belle mieie, stateve bbene.
Napule, statte bona pure tu!…
Si manco cchiù ‘na mamma me trattene,
‘o cielo bello nun m’abbasta cchiù!

Tuleto è accussì bello chino ‘e ggente…
Ma i’ che cunchiudo che cammino?...
Niente!

Chiove

Lucene ‘e titte pe’ ddò ll’acqua sciùlia
e l’aria addora pecchè ‘a terra addora…
‘Na figliola, currenno, ‘ncopp’ a ‘n’asteco,
sponta ‘nu panno e ll’ate ‘e lasse fora…

Ma tutt’ ‘e vvote c’aggio visto Napule
‘nfosa e lucente, dint’a primmavera,
nun aggio ditto maie: Putesse schiovere!
Pecchè vedevo a te: ‘nguttosa e allera!...

Mo’ ca te sì sanata

Mo’ ca te sì sanata, vattenne a rriva ‘e mare,
dint’ ‘a na casarella ‘e marenare.

Còccate ‘ncopp’ arena; curre p’ ‘o sole; passe
pe’ ‘mmiez’ ‘e vvarche, ‘e ffune, ‘e rezze, ‘e nasse… […]

Campa cu’ ‘e marenare; parla cu’ ‘e marenare.
Sempe cu’ ‘e spalle a terra ‘e ‘a faccia o’ mare!

‘Mpàrate tutt’ ‘e vvuce d’ ‘e piscature; siente
comme chiammano ‘e stelle e comme ‘e viente:

“Punente” – “ Maistrale” – “Levantino” – “Scerocco”…

Tutte’e nomme d’ ‘e vvele: “’a ‘ntenna” – “’o sciocco”…

Addò vide ‘na varca, ch’è fresca ‘ncatrammata,
cùrrece, zompa; assettate e risciata!

Tròvate ‘o marenare cchiù vviecchio ‘e ‘sta marina,
c’ha tenuto ‘na varca curallina;

c’ha ggirato p’ ‘o munno; c’ ‘a vista ‘a morte ‘e faccia…
e ca se l’ ‘ha scanzata ‘a fforza ‘e bbraccia…

E siéntelo. Ogne vvota p’ ‘o dì ‘na cosa nova
ca cchiù de’ ll’aria ‘ncatrammata ggiova!

E nu’ penzà cchiù a niente! Ca sì tuorne ‘a fa’ ‘ammore…
te piglie ‘n’ata *bobba* e… manco muore!

Chillo che rrire e chillo che chiagne

Chillo che rrire, assumma capuzzèa;
ma pò si vede a morte, pure rire…

Chillo che chiagne… è vvizzio ca piccèa.
Nun se cuntenta maie! Chiagne in eterno.
Si piglia ‘n’ambo ‘e vinticinche lire,
chiagne… ca pe’ ‘nu punto ha perzo ‘o terno!

DA *CANZONI*, *POESIE* (1914)

Scanusciuta

Chi sapeva ‘sti capille?
Chi sapeva ‘st’uocchie belle?
Ma ogne notte i’ t’aspettavo
sott’ ‘a luna e sotto ‘e stelle!

E dicevo: “Scanusciuta,
ma pecchè, pecchè nun viene?
Tu nun saie ca… chi t’aspetta
nun te sape e te vo’ bene!”

Vita mia! T’aggio aspettata
tutta ‘a vita! E si’ venuta
Quanno a vita se n’è gghiuta,
quanno nun te pozzo amà!

Quanta nocche aggiu sciugliute,
quanta spingule appuntate!
So’ passate pe’ ‘stu core
centenare ‘e ‘nnammurate!

Ma ogne vota aggiu capito
ca nisciuna, ca nisciuna…
era chella c'aspettavo
sotto 'e stelle e sott' 'a luna!

Vita mia! T'aggio aspettata
tutta 'a vita! E si' venuta
Quanno a vita se n'è gghiuta,
quanno nun te pozzo amà!

Ma pecchè nun m'ê scuntrato
primma 'e mo' che triemme e guarde?
Pe' qua' via luntana e scura
si' arrivata accussì tarde?

E si' comme a chi, affannanno,
tuzzulea 'nfaccia 'a 'na porta,
che nisciuna mana arape,
pe' 'na brutta mala sciorta!

Vita mia! T'aggio aspettata
tutta 'a vita! E si' venuta
Quanno a vita se n'è gghiuta,
quanno nun te pozzo amà!

'O vino

Me mettettene adduobbeco 'int' 'o vino
e m' 'a facette fa, gnurante 'e me!
Chella mò torna… starà ccà vicino…
Dicette 'nu sciacquante – jate a vedè…

- Se n'è ghiuta… – Dicette 'o canteniere –
cu' certe can un saccio di' chi so…
E i' rispunnette: – Onore e piacere…
'n' atu litro 'e Pusilleco, patrò!

> E vevetta tutta 'a sera,
> nun penzanno 'e ll'arrivà…
> Vinte 'e maggio: primmavera!
> Che silenzio p' 'a campagna…
> Che n'appura chi se lagna?!
> Se n'è ghiuta? E c'aggia fa?

Mò torno ogne dummeneca 'a cantina
d' 'e Ponterusse… senza 'nu pecchè…
E… quanno fuie dummeneca a mmatina,
m' 'a vedetta 'e passà pe 'nnanz' a me!

… 'Mmiez' 'o Serraglio… 'ncuollo… 'na petaccia!
Nun pozzo di' si mme vedette… o no…
… 'na faccia janca… 'na tagliata 'nfaccia…

'N' atu litro 'e Pusilleco, patrò!

E vevetta tutta 'a sera,
nun penzanno 'e ll'arrivà…
Vinte 'e maggio: primmavera!
Che silenzio p' 'a campagna…
'O Signore ll'accumpagna…
S'è perduta?! E ben lle stà!

'O mmalamente

Aggiu lassato 'o masto pe' ttramente,
mme so' ddiciso: che fatico a ffà?
Neh, chi m' 'o ddice a me… fatica e stiente
p'averne 'nfamità?

Me voglio menà 'mmiezo 'a malavita,
voglio fa lusso, voglio cumparè…
Sempe 'a cammisa 'e luceto, pulita…
E sa che bbene miette 'ncuollo a mé!

C' 'a femmena vo' bbene
chi è malamente… chi…
vatte e prumette… e tene…
chellu ttale parlà… can un tengh' i'…

Mo', quanno torno d' 'a fatica 'a sera,
stracquo, cu 'a scolla 'ncanna senza fa…
te guardo… e tu nun faie 'na bona cera!
Te parlo… e tu che sa…

Addò ca 'na parola malamente
te facesse tremmà vicino a mè…
I' aggiù lassato 'o masto pe' ttramente…
ma po' so' bbuono… 'e fa nu male a te?

E 'a femmena vo' bbene
chi è malamente… chi…
vatte e prumette… e tene…
chellu ttale parlà… can un tengh' i'…

Scinne 'sta gradiatella

Comme so' culumbrine
'sti rrundinelle aguanno!
Tu siente che te fanno
pe' dint' a 'sti ciardine?

So' tre, quatte matine,
c' 'a primma luce, arbanno,
mme scetano cantanno,

'sti belli mmatutine!

Oi scrupulosa e bella;
scinne sta gradiatella
c' 'o frisco d' 'a matina,
cantanno ancora cchiù!

E famme 'a culmbrina
nu poco pure tu!

C'arille cantatore
sceta 'sta primavera
pe' ll'èvera cenèra
p' 'e ssepe e 'mmiezze 'e sciure!

Cantante e sunature,
è 'na pusteggia, 'a sera!
Si 'a luna sta cchiù allera
cchiù allera êa stà tu pure!

Oi scrupulosa e bella;
scinne sta gradiatella
senza pantufulille
pe' nun te fa sentì!

… 'Nu vaso a pezzechille
primma 'e te ne saglì!

Arille e rondinelle,
mettitencelle 'ncore,
'mmezziate 'o confessore,
parlate 'e ccumpagnelle…

Chiste so' 'e mise belle,
so' 'e mise pe' fa 'ammore!
P' 'o ffrisco 'int' 'e primm' ore;
'a sera, sott' 'e stelle!

Oi scrupulosa e bella;
scinne sta gradiatella
arbanno juorno, 'a sera,
all'ora che vuo' tu!

… Guodete 'a primmavera
'nu poco pure tu!

'A femmena

E tenevo tante amice,
comme a me, d' 'a stessa età!
Tutte 'e ssere: Tu che ddice?…
Parla… sciglie… e llà se và!

Ma ‘na sera, ca p’ ‘e ssette,
m’aspettavano a ‘o cafè,
chella sera… te vedette…
e llassaie lloro… pe te!

Ah!…
Chella sera te vedette…
e llassaie lloro pe’ te!

E tenevo ‘a passione
p’ ‘e cruvatte e p’ ‘o vvestì!
tre custume ogne staggione!
Mme piaceva ‘e cumparì…

Po’… ‘o custume? E nun m’ ‘o cagno!
Nun m’’o faccio ‘nu gilè!
‘Ncuollo a me tutt’ ‘o sparagno,
pe’ te fa’ ll’oggette a te!

Ah!…
‘Ncuollo a me tutt’ ‘o spargano
pe’ te fa’ ll’oggette a te!

E tenevo… Ma che ddico?
Si tenevo ‘a ggiuventù,
e… perdenneme cu’ ttico,
t’ ‘a pigliaste pure tu!

E i’, credendo ‘e fa felice
chi tremava ‘mpietto a me,
rummanette senz’amice…
senza mezze e senza te!

Ah!…
Rummanette senz’amice…
Senza mezze e senza te

Sora mia

Sora mia, nzerra ‘sta porta,
mena ‘a chiave e ‘o catenaccio.
E a chi spia: “S’è retirato?”
Tu rispunne: “Nun ‘o ssaccio!”

Ma si vene ‘na figliola
pe’ sapè si songo asciuto
‘n’arapì… Ma sottavoce,
dille: “frateme è partuto…

S’è ‘mbarcato cu nu legno
mercantile, bella Ne’…

Se nn’è gghiuto fore regno
pe’ nun sèntere cchiù a te!”

Sora mia, sento nu passo
ca s’accosta chianu chiano,
‘nfaccia ‘e lastre d’ ‘o telaro
veco stennerse ‘na mano…

‘A vi’ lloco… sento ‘a voce…
sora mia, si mme vuò bbene…
dille: ‘ê fatto troppo tarde…
se so’ sciovete ‘e catene!...

S’è ‘mbarcato cu nu legno
mercantile, bella Ne’…
Se nn’è gghiuto fore regno
pe’ nun sèntere cchiù a te!

Ma tu chiagne? E pecché chiagne?
Pecché a me… mme tremm’ ‘a voce?
Sora mia, fatte curaggio,
ca pe’ mme stu chianto è ddoce!

No, i’ nu’ parto, pecchè saccio,
che vò di’ ll’ammore ‘e sora.
ma tu ‘o ddice sulo a chella…
si venesse… ch’io sto ffora!

S’è ‘mbarcato cu nu legno
mercantile, bella Ne’…
Se nn’è gghiuto fore regno
pe’ nun sèntere cchiù a te!

‘Na funtana

Sott’a finesta mia ‘nc’è ‘na funtana
che scorre sempre, d’ ‘a matina a’ sera,
che s’allamenta ‘na nuttata sana.

Bella figliola spruceta e luntana,
è accussì ddoce ‘o suonno ‘e primmavera;
ma i’ nun dormo, pe’ mezzo ‘e ‘sta funtana.

Canta ‘nu gallo… Sona ‘na campana,
e i’ conto ll’ore, senza truvà abbiento,
comme all’acqua che scorre ‘a sta funtana.

Stanotte, siente, se so’ data ‘a mana
ll’acqua che scorre e ‘a zinfunia d’ ‘o viento…
e aggiu passata ‘na nuttata cana!

Gesù, ‘sta casa mia comm’è stramana!
E ‘nce vuleva ‘stu lamiento acuto…
Nun ‘a ponno asseccà chesta funtana?

Passa ‘nu juorno, passa ‘na semmana…
e i’ nun te veco… e ‘o tiempo va perduto
comm’ all’acqua che scorre ‘a sta funtana

‘O Vommero

‘Miez’ ‘a frescura, a ‘o Vommero,
p’ ‘e strate ‘e San Martino,
l’ammore malandrino
dint’ a ‘sti ssere va.

E mo’ appuiato a ‘n’arbero,
mo’ sotto sotto ‘o muro,
‘st’ammore, dint’ ‘o scuro,
quanta peccate fa!

Vommero sulitario!
Suonno d’ ‘e ‘nnammurate,
che saglieno a dispietto,
ma scenneno abbracciate,
senza putè parlà!…
Comme è cenèra l’evera,
nun è ceniero ‘o lietto,
quanno ce sta l’età!

Ma dint’ ‘o scuro, all’aria,
comm’ ‘o peccato è doce,
quanno te tremm’ ‘a voce,
t’ammanca ‘o risciatà;

quanno nun faie c’astregnere
‘na mana, ‘na vetella,
‘na vocca piccerella
ca sape muzzecà!

Vommero sulitario!
Suonno d’ ‘e ‘nnammurate,
che saglieno a dispietto,
ma scenneno abbracciate,
senza putè parlà!…
Comme è cenèra l’evera,
nun è ceniero ‘o lietto,
quanno ce sta l’età!

Bello è a guardà Pusilleco
comme s’abbraccia ‘o mare,
quanno ddoje bracce care
stanno pe’ t’abbraccià!

Quanno ddoje bracce care dicene:
"…'Nu poco… 'n'atu ppoco!…"
E 'na vucchella, 'o ffuoco
d' 'a giuventù te dà!

Vommero sulitario!
Suonno d' 'e 'nnammurate,
che saglieno a dispietto,
ma scenneno abbracciate,
senza putè parlà!…
Comme è cenèra l'evera,
nun è ceniero 'o lietto,
quanno ce sta l'età!

DA *NUOVE POESIE* (1919)

Core e penziero

Vernata

II

Mamma appiccia 'o vrasiere, e 'stu vrasiere
nun passa 'na mez'ora ca se stuta,
'a ch'è trasuto vierno, tutte 'e ssere.

È n'anno! È n'anno! Ca te ne si' ghiuta
e nun ce sta cchiù fuoco dint' 'a casa!
E nisciuno è felice! – è n'anno! È n'anno!

Mamma aspetta ca i' dico: «'Na cerasa…»
Comme io aspetto ca mammema m' 'o ddice…
Ma 'e ccerase 'int' 'o spìreto llà stanno!

Ce vo' una 'e buon core

I' so' puveriello, gnorsì;
senz'arte, né parte.
Si tengo duje solde m' 'e gioco
a ccarte.

Ca nun saccio manch'i'
che me n'accatto. Fuoco?
E po'? M'aggia sta' dint' 'a casa.
- 'O ppozzo appiccià mmiez' 'a via? –
E aspetta, aspetta ca se fa cenisa…

Dint'a 'sta casa mia

scura e spruvvista! Senza ‘na cerasa
dint’ ‘o spirito e senza cumpagnia!
Cu’ chi me faccio ‘na risa?
A chi pozzo di’ ‘na parola?
Pane?
        E va trova ‘o ppane mme cunzola?

I’ so’ puveriello, gnorsì:
ma quanno aggio avuto ‘o piatto,
voglio ‘na cosa pur’i’!

Femmena?
        E comme m’ ‘accatto?

Ce vo’ una ‘e buon core,
che se nne vene cu’ mmico ‘a casa,
che ‘nzerra ‘a porta e nun l’arape cchiù!
Che me mette ‘e buonumore
sulo si ‘a guardo ‘nfaccia.
Che mme dice: “Ccà sta ‘o ffuoco!”
                E mme vasa.
“Ccà sta ‘o ppane!” E m’abbraccia!
E se cuntenta ‘e fa’ ‘sta giuventù!

E addò sta? Si ce sta
- l’aspetto ‘a tanto – ‘aspetto ‘n’atu ppoco!

E aggio voglia ‘aspettà!

Embè, tengo ‘na lira. Nun m’ ‘a joco.
‘A voglio perdere e dà’
a chi me sape ‘na figliola,
una, una sola,
che vo’ bene a chi
è puveriello… Comme so’ i’!

Palomme

Quanno s’è ammaturata l’uva nera
e primma ‘e scugnà ‘e nnuce,
quanta palomme, ‘a sera
‘ncampagna, dint’ ‘a cammera!
- marrò, apglina, d’oro, bianca e nera –
vèneno e vanno ‘na serata intera
e fanno ‘o giro-tondo attuorno ‘a luce.

Ma chesta è luce elettrica!
Pure ‘ncampagna ce l’hanno purtata!
Oi quanta e quanta nuvità dich’i’!
‘Na palomma che vò murì abbruciata
manco cchiù a genio suio mo’ pò murì!

‘O viecchio zampugnaro

‘O viecchio zampugnaro,
cu’ sittanta natale ‘ncopp’ ‘e spalle,
comme vedette ‘e primme fronne gialle
cadè ‘nnanze ‘o pagliaro,
dicette: “E sissignore!
Tu scendi dalle stelle, o Redentore!”

Po’ s’asciuttaie ‘na lacrema cu’ ‘e ddeta
e suspiraie: “Zampogna, te saluto.
Ma si nisciuno cchiù t’abboffa e sceta,
vienetenne cu’ mmico ‘int’ ‘o tavuto…”

cchiù arrasso, ‘o neputiello, c’arrunava
quatto castagne ‘nterra ‘a sérva ‘nfosa,
senteva ‘o viecchio… e comme ausuliava:
“Vienetenne cu’ mmico” s’appicciava
p’ ‘o desiderio ‘e riscifrà ‘sta cosa…

Ma stesso ‘o viecchio s’ ‘o chiammaie vicino:

“Siente, sa’ che vuo’ fa’? Dice a tatillo
ca nun partesse cchiù…
È natale, gnorsì, nasce ‘o Bammino…
Ma ‘nu partesse… u si’ piccerillo,
meglio c’ ‘o ddice tu…”

‘O bardasciello – ‘nfaccia ‘e sidece anne –
rummanette accussì…
S’aveva appriparate pure ‘e panne
pe’ partì…
E s’aveva ‘mparata ‘a ciaramella
c’ ‘o meglio nun ce steva p’ ‘e mmuntagne.
Napule! E lle dicevano ‘e cumpagne
ch’era ‘nu suonno tanto ch’era bella!
Vuleva vedé Napule, c’ ‘o mare
ca nun sapeva ancora chello ch’era!…
E accumminciaie c’ ‘o sisco ‘e primmavera,
fernenno ‘o meglio d’ ‘e ciaramellare,
pe’ chesto… pe’ partì!…

“Dice a tatillo…
ca nun partesse… Tu si’ piccerillo;
meglio c’ ‘o ddice tu, ca ‘nce ‘o ddico io…
Che parte a fa’? Mo’ populo e signure,
nun credono cchiù a Ddio!
E ‘sti nnuvene nun ‘e vvonno cchiù!...
Mo’, che te pienze?...
‘O pasturaro nun fa cchiù pasture…
‘O spezziale nun venne cchiù ‘ncienze!
Chella notte nun vide ‘nu bengale…
Nun se sparano botte…
È fernuto Natale! E cu’ Natale
Se ne so’ ghiute tanta cose belle!...
Mo’ chi canta, a’ viggilia, a mezanotte:

“Tu scendi dalle stelle – o Redentore”?
Manco ‘e guagliune! Ca mo’ fanno ‘ammore
e nun ‘a vonno sentere ‘a Nuvena!…
Pirciò stateve ccà… Ca i’ nun me sbaglio!…”

E ‘o ninno… ‘ngotta!… Penza a Filumena.
Ll’aveva prummettuto ‘nu sciucquaglio!

Friscura

Friscura d’ ‘a matina,
che faie tremmà caruofene e vviole,
tutta ‘ndurata ‘e sole,
frizzante e leggia, prufumata e fina,
primma ‘e tutte ‘e ffeneste d’ ‘o quartiere
s’arape ‘a mia, pecchè
nun dormo ‘a notte, tante d’ ‘e penziere,
e me metto ‘nfenesta e aspetto a tte!

Ah! Comme me fa bbene
‘stu rrisciatà! Mme leva ‘a freva e ssana.
I’ sento ogne campana,
e conto ll’ore, ‘a notte, ca tu viene.
E comme ‘o cielo se fa cchiù turchino
e ‘a luna se nne va,
i’ levo ‘a capa stracqua d’ ‘o cuscino
e m’affaccio ‘a fenesta a risciatà.

Friscura d’ ‘a matina,
‘sta notte ‘abbrile aggiu passata trista!
Sì! Ajere ll’aggiu vista…
Sì ‘A veco ‘n’ata vota stammatina…
Ma che vo’ di’?… Si mai cu’ mmico resta,
(c’arrassumiglia a te!)
‘ncopp’a ‘stu marmo friddo ‘e ‘sta fenesta,
cchiù friddo ‘na matina truove a me!

Cuntrora

A ‘o ffrisco, sott’ all’urme
c’ ‘o punentino frisco,
i’ stiso ‘nterra sisco
cu’ ‘e mmane ‘mmano a te.

E guardo ‘o cielo e ‘ncielo
nuvole e nuvulelle
che comme ‘e ppecurelle
passano ‘ncapo a me…

Cuntrora benedetta!
A ‘o ffrisco d’ ‘o punente,
luntano ‘a tanta gente…

nun pienze a niente cchiù!

Te vaso e cunte l'ore…
'E qquatto… 'E ccinche… 'E sseie…
I' torno 'affare mieie…
E tuorne a' casa tu!

'A sciorta

Comme so' vierde 'e chiuppe pe' 'sta via,
tante a 'nu lato e tante all'atu lato,
comme si fosse 'na cunfrataria.

Ma vulite sapé qua' s'è seccato?
Chillo che steva 'nnanze 'a casa mia.

Comme fosse isso 'o muorto accumpagnato!

'A notte

'A notte c' 'o suonno nun vene,
m'appiccio 'nu miezo sicario
e penzo. E te penzo. Che bene!

Nun tengo cchiù fede! Chi 'a tene?
se dice 'nu bellu rusario
'a notte c' 'o suonno nun vene!

So' 'e qquatto. A vvint'anne, a chest'ora,
cantavo, c'amice, p' 'a via.
E mamma, che campa e che ancora

Mme conta 'sti ccose, e 'na sora,
'na povera sora d' 'a mia,
tremmanno aspettavano fora.

Spuntanno mme devano 'a voce:
"Si' tu? Pascalì?... Figliu mio!"
('A voce d' 'a mamma cchiù ddoce…

'A mamma c' 'o figlio lle coce!)
E stevo cchiù 'mpace cu' Dio…
Che sa… m' 'a facevo 'na croce

Mo' 'a notte c' 'o suonno nun vene,
m'appiccio 'nu miezo sicario
e penzo. E te penzo. Che bene!

Nun tengo cchiù fede! (Chi 'a tene?)
E fumo… aspettanno l'orario
d' 'a Morte. Che trica, ma vene.

Vino

Si mme cuntrasto cu' 'nu malandrino,
chi m'appapagna? 'O vino.

Si m' 'a piglio c' 'a sciorta e c' 'o destino,
chi me dà pace? 'O vino.

Si n'ambo c'è passato pe' vicino,
chi me lusinga? 'O vino.

Si sott'a ll'acqua n'ora e ddoie cammino,
chi asciutta 'o 'nfuso? 'O vino.

Si nun tengo 'o sicario 'int' 'o bucchino,
chi me dà fummo? 'O vino.

Si fa freddo… E sto comme a 'nu stracchino,
chi me dà fuoco? 'O vino.

Si 'nzerrano 'a cannola d' 'o Serino,
chi me refresca? 'O vino.

E si nun tengo 'a femmena vicino,
chi mme dà sfizio? 'O vino!

Sale e sapienza

Sapienza

"'A vita – dice l'ommo sestimato –
è 'na butteglia 'e vino prelibbato.
Si m'astipo m' 'a trovo;
si m' 'a vevo unu sciato,
cumpagno… ce 'o vvedimmo a vvino nuovo!"

Prurenza

Quanno nun vide annanz' a te addò vaie,
fèrmate! Resta addò staie.
'O marenaro, quanno è neglia,
veglia.

Penziero appaciato

Fuma. L’ommo che fuma, o ‘nu mezzone,
o pure ‘nu sicario furastiere,
nun penza manco a fa’ malazzione,
e s’appacia c’ ‘o core e cu’ ‘e penziere.

Fuma! E si hê avuto male ‘a quaccheduno,
fuma, ca scanze ‘o carcere, si attocca.
Nun aggiu visto ‘nfino a mo’ nisciuno
c’ha acciso a n’ato c’ ‘o sicario ‘nmocca.

Derettezza

- ‘Mbriaco, arrutechianno
p’ ‘a scesa ‘e Capodichino,
t’hê vìppeto tantu vino
ch’ i’ nun m’ ‘o bevo ‘int’ a n’anna!

- Vive tu pure! – m’ha ditto.
- E doppo? Chi mme strascina?
Vaco a deritta e a mancina…
e i’ vogl’ i’ sempe deritto!

E isso: - Ma chi nun cammina
deritto, è l’ommo deritto!

Astinenza

‘O miedeco m’ha ditto, stralunato,
comm’ha luvata ‘a recchia ‘a copp’ ‘o core:
- «Nun mangià, nun fumà, nun fa’ cchiù ‘ammore…
Tu staie malato!»

- Duttò? Malato?!
Quanno dicite ca so’ trapassato?

Segretezza

Nun ridere, nun ridere, pecché
nun te credo. Pecché nun si’ felice!
Accummincianno ‘a me,
l’ommo, si sta cuntento, nun ‘o ddice.

Sulo quanno àve quacche dispiacere,
nun arreposa; l’ha da cuntà a’ ggente.
Ma, si vence ‘nu terno, a d’ ‘o pustiere
ce va quanno nisciuno ‘o tene mente…

Lusinga

Ca tu me dice a me: «Tengo ‘e denare!»
Nun si’ felice! E ca tiene ‘a salute?
Manco felice si’! Quanno te pare
ca tutt’ ‘è ccose ca vulive hê avute,
quacc’ ata te ne manca!... Attuorno… Dinto!

Nuie? Simmo comme a chi sta lindo e pinto,
pronto p’ ascì; ma – ttà! – sente ‘na botta…
E se spezza ‘na fettuccella
E se ne cade ‘nu buttone…
‘na furmella
d’ ‘o sotta –
cazone…

Ingiarìa

- Chillo che tene accatta tutte cosa
e chillo can un tene nun accatta.
Ma tutt’ ‘e dduje teneno ‘a pianta ‘e rosa
E tutt’ ‘e dduje teneno ‘o cane e ‘a gatta…

- E che vuo’ di’ cu chesto?
                    - ‘O riesto ‘e niente.
Ma penzo ‘o cane e ‘a gatta d’ ‘o pezzente.

Abbaglio

Quanto ‘ngannano ll’uocchie, fratu bello,
nun t’ ‘o può ‘mmagginà core e penziero.
Tu dice: “È bella! Pare ‘e maggio overo!”
‘na rosa ‘e pezza ‘e copp’ a ‘nu cappiello.

E cu ‘na rosa ‘e maggio ‘mpont’ ‘e ddeta,
tu dice: “Quant’è bella! Pare ‘e seta!”

Justizia

Quanno ‘a notte hê chiagnuto nun di’:
“’Ncopp’ ‘a terra chi chiagne? Sul’i’!”

Quanta gente fa ‘a stessa nuttata!
Quanto chianto p’ ‘o munno e p’ ‘e ccose!
‘A matina nun truove ‘a rusata
                    ‘ncopp’ ‘e rrose?

Malanova

- Gnurante! Nun t’apprennetì pe’ niente
e nu’ ghi’ addimmannanno ‘a gente attuorno.
Si è ‘na mala notizia, ‘o stesso juorno,
tu l’appure. Accussì… scasualmente…

Baldanza

Diceno tutte quante ‘a stessa cosa,
sempe: “Nun ce sta rosa senza spine”.
No, nun ce stanno spine senza rosa.
Guarda p’ ‘e ssepe, guarda p’ ‘e ciardine.

Tu guarde apprimma ‘e rrose ‘ncopp’ ‘e tteste,
no primm’ ‘e spine!... E ca pirciò te lagne;
ma… dint’ ‘e carde nasceno ‘e ccastagne
e ‘nfaccia ‘e ssepe mòvere e ghianeste!

Fuoco e furtuna

Piererotta

Se n’è passata tutta ‘na stagione
e dice sempe ‘o stesso, comme arrivo:
“Tu nun m’hê scritto manco ‘na canzone!”
No! E nun t’ ‘a scrivo. Comme vuo’ c’ ‘a scrivo?

Una ne sento… E me fa ‘mpressione…
Pure si ‘a cante tu mme fa corrivo.
Pe’ chi è morto e chi sta ‘nnanz’ ‘o cannone,
me mette scuorno ca so’ ancora vivo.

E nun me faccio a ssentere… Nun voglio
ca ‘nu surdato, ‘o fronte, scasualmente
trova ‘a canzona mia liggenno ‘o foglio…

‘O ssaccio ca, liggennola, se schianta…
E nun voglio che dice: Tiene mente…
I’ cumbattenno moro… E chillo canta!

Pasca cuntenta

Trent’anne! Ma nisciuno l’andivina!
E comme ve fa ardita primmavera.
‘Stu frischetto d’abbrile cchiù ve ‘ncera
e i’ ve trovo cchiù fresca ogne matina,
e cchiù ‘nfucata ve trovo ogne sera…

E sempe allera, sempe accussì allera,

ca mettite a rrevuoto ‘na cucina.
E accedite redento ‘na gallina,
e ‘mpastate cantanno ‘na pastiera…

Pasca! E ve trova libbera ‘e penziero,
fresca comme a ‘nu mandurlo fiorito.
Nun tenite ‘nu frato priggiuniero,
uno ca v’ ‘è simpatico ferito;
nun aspettate quacche mala nova…
Nisciuno a ‘o fronte…
E vuie rumpite l’ova,
‘mpastanno pasta ‘nnanz’ a ‘nu tagliero.

Felicità! Felicità! Chi dice
ca nun c’esiste, si ce sta ‘na stella
p’ognuno ‘ncielo? E vuie site felice!
Site felice pecché site bella,
pecché tenite ll’uocchie nire, ‘a vocca
rossa e mucosa comma a ‘na cerasa…
E pure ‘a guerra, ch’ ‘e paise abbocca
e ca porta ‘nu schianto p’ogne casa,
pure ‘sta guerra, passa… e nu’ ve tocca!

Nonna-nonna

- “Suonno, suonno ca viene da li munte”
primma ‘e scennere passa pe’ ‘nu monte…
E ‘nzerra, cu’ ‘na storia ca lle cunte,
chill’uocchie ca sul’ isso tene ‘nfronte.

Dalle ‘na notte ‘e pace pe’ ttramente
e po’ m’adduorme a ninno ‘mpertinente…

Ninno mio bello è nnato ‘mmiezo e bbòtte
e mamma soia schiantata le dà latte…
S’addorme… ma se sceta a mezanotte,
e chiagne, e strilla, e piglia nzirie e sbatte.

Mamma le dice: “Figlio beneditto,
Papà… te sente”. E ninno se sta zitto!

Ninno mio bello nun m’ha fatto spesa
‘a c’ha araputo l’uocchio dint’ ‘a casa.
‘Sta cònnola ce ‘ha data ‘na marchesa…
E tutt’ ‘a bancaria, stipata e spasa,

ch’è fina comm’ ‘a seta e adora ‘e rosa
ce ‘ha data ‘na Duchessa cuntignosa…

Purtanno ‘a chiesia chistu masculone,
addimmannaie d’ ‘o pate ‘o parrucchiano.
“So’ se’ mise c’ ‘o pate ‘e ‘stu guaglione
- rispunnette a cummara – sta luntano.
Ma chi ‘o vo’ bene p’ ‘o tenè vicino

mette nomme a ‘stu ninno: Pascalino”.

Me dice ‘a gente: “È tale e quale ‘o pate
e se’ mise luntano l’hê tenuto”.
Mamma risponde: “Gente, ve sbagliate.
Nuje ce parlammo ogne ora e ogne minuto.

E stesso quanno ninno mio se sceta,
i’ chiamm’ ‘o pate… E ‘o pate l’accuieta…

“Suonne, suonne ca viene da li munte…”

Penziero ‘e frate

- Mammà, dimanu mmatina
torna Carluccio d’ ‘o fronte.
Zitto! E tenimmoce pronte
tutt’ ‘e risposte… Nannina…

Nannina? A Torranunziata…
Dicette zì Federico:
“Chesta m’ ‘a porto cu’ mmico,
ca sta ‘nu poco sciupata”…

Vuie… senza lacreme e strille…
E… niente lutto! Redite…
Parlate!... E… si ve tignite
‘nu poco poco… ‘e capille…

Campane sciòvete

Pasca! “Belli viole!”
“’O ggrano p’ ‘a pastiera…”
E ce cuccammo ‘a sera
c’una speranza: ca spuntasse ‘o sole
scetannoce dimane. È primmavera!

Pasca! Suone ‘e campane.
Campane a gloria! Gloria ‘a tutt’ ‘e late!
Tutte ‘e ccampane sciòvete dimane,
tutte ‘e ccampane sciòvete e sunate!

Quanta campanariste e sacrestane,
e prievete e guaglione
se scepparranno ‘e mmano
pe’ tirà e ffune!

Tutte ‘e ccampane sciòvete dimane!

E chiamano ‘e fedele crestiane,
chi crede e chi nun crede,
tutte ‘e ccampane sciòvete dimane!

Ma chi tene cchiù ffede
comme a ‘na vota? Chi mette cchiù ppede
dint’a ‘na cchiesia comme a tiempo antico?

Stessa Gnese ‘a bizzoca mmiez’ ‘o vico,
primma ha vasato ‘nterra,
po’ ha ditto: “Giesucrì, cu’ tanta guerra,
che risuscite a fa’… quanno p’ ‘a ggente
muriste inutilmente?”

Presentimento

‘A nonna dice: - “Cuse, figlia mia…
Cuse, nun t’abbelì… fatte ‘o corredo.
Fernìscete ‘stu ppoco ‘e bancaria…
N’ ‘a lassà meza fatta e meza no…
Sta luntano? Combatte?... Ma nun credo
C’ ‘o Signore t’ ‘o leva proprio mò…

Cuse; nun t’abbelì…”

Cose, ‘a figliola…
e s’asciutta ‘na lacrema ‘o mumento.
Taglia; ‘nchima… e nun dice ‘na parola…
Ma… se pogne ‘nu dito… - «E che vo’ di’?»
E strilla: «’O sango!... che presentimento!»
(Menu male c’ha scritto, giovedì…)

Calore

Doppo ‘nu scontro, Gennarino Amato
Pulezzai cu’ ‘na fronda ‘a baionetta,
e doppo s’assettaie pe’ piglià sciato.
Niente vuleva. Ma ‘na sigaretta!

Senteva ‘nu calore, e ‘nu calore,
cu’ tutto ca sciusciava ‘n’ aria ‘e neva,
e s’asciuttaie c’ ‘a maneca ‘o sudore…
Qua’ sudore?! Era sango ca scurreva!

Quanno se vence

Oi Morte, Morte, e si’ turnata ancora
vicino ‘a porta mia ‘nu mese fa.
I’ te sentette, ma sbagliaste ll’ora,
pecché chell’ora ancora ha da sunà!

Tu m’hê signato, m’hê pigliato ‘e mira,
tanto t’è cara chesta pella a te!

E comme ‘na palomma avote e gira,
i’ te veco che gire attuorno a me!

Ma mo’ sto all’aria, ‘ncopp’ a ‘na muntagna,
‘e faccia ‘o mare, sott’ ‘o cielo blù…
dint’ a ‘nu casaruòppolo ‘e campagna
addò ‘a strata nu’ ‘ngarre manco tu!

Nun ce sta tramme, ‘o pizzo è solitario,
‘a carruzzella nun ce po’ saglì…
E pe’ chesto, si chiammo ‘nu primario,
isso nun vene e tu… nun può venì!

Parlo c’ ‘a luna, chicchiareo c’ ‘o sole,
cu’ ll’aucielle che fanno unu *ciù-ciù.*
E m’ ‘a faccio cu’ certi campagnuole
ca t’hanno vista e t’hanno ditto: sciù!

So’ campagnole ca so’ state a’ guerra
e so’ turante n’ata vota ccà.
Uno è cecato e zappa ancora ‘a terra,
e n’ ato è zuoppo e ‘o veco ‘e faticà!

E n’ ato cu’ ‘nu traccio solamente
ca ‘nzorfa ‘e vvite, m’ha prummiso già
ca ‘nu vinetto, ‘nu vinetto arzente
a San Martino m’ha da fa’ pruvà…

E me contano quanto ‘nc’ hê pututo
quanno rafforza ‘e vvulive fa’ cadé,
ma lloro, forte, quanno hanno vinciuto,
t’hanno reduto ‘nfaccia, comme a me!

Eh! Comme a me! Ca si nun so’ cecato,
tengo ‘na freva ca nun vo’ passà…
e cu’ tutto ca sto buono scellato,
‘o ‘i’?... piglio ‘a penna e torno a faticà!

Scampagnata

Vogli’i ‘ncampagna c’ ‘a Morte!
M’a faccio assettà a tavula cu’ mmico.
Mangio! Ch’è, nun mangiavao? I’, benedico,
tengo ‘nu stommaco forte!

‘O vermiciello, ‘o crapetto,
‘o fritto ‘e pesce… e doppo – addo’ ce azzecca
‘o bicchierello – ‘a noce e ‘a ficusecca…
Se n’ha da ì’ nu peretto!

Voglio sta allero e cuntento,
ca nun ce abbado si mangiammo ‘nzieme.
Le voglio fa avvede ca nun me preme
ch’è tutt’essa a ‘stu mumento!

A voglio ridere ‘nfaccia!
‘A voglio fa stunà ‘cu suone cante…
E quanno ‘arciule ‘e vino so’ vacante,
me l’astregno forte ‘mbraccia…

E strillo: “- S’è ‘mbriacata!
Gente, vedite d’ ‘a puté fa scema…
Vedimme si se scioglie ‘stu problema.
Si vene st’ora aspettata!”

E nun ‘mporta – ‘o bbenedico! –
Si doppo, quanno ha alliggeruto ‘o vino,
me dice a me, truvanneme vicino:
“ – Mo’ vienetenne cu’ mmico!”

DA *POESIE* E *LIRICHE E CANZONI* (1966)

Notte

Quanta stelle stasera e che serata!
Tanta luce sta ‘ncielo ch’è n’abbaglio,
comme fosse sagliuta ‘na granata
ca s’è aperta a ventaglio
e po’ nun s’è stutata.

Saglie ‘a luna ‘a levante.
‘Na bella luna nova
tonna tonna e lucente.
Tutt’ ‘a notte cammina
e se ne va a punente.
E dimane mmatina
a punente se trova.
Comm’ ‘a carta velina…

‘O vi’ c’ ‘a notte struja a tutte quante?

Ienno ‘a n’arbero a n’ ato,
‘na cevetta ha cantato.
Va trova chi ‘a ccà ttuorno
starà buono malato
o sarrà muorto, a ghiuorno!

‘N’ ata vota ha cantato
‘sta cevetta, ca nun se ne vo’ ‘ì’!

Vuo’ vedé c’ ‘o malato songh’ j’?

‘Na dummeneca passa

‘Na dummeneca passa e ‘n’ ata vene,
e tutte ‘o stesso e tutte tale e quale!
‘I’ quant’accunte c’ ‘o barbiere tene!
‘I’ quanta folla ‘int’ a dd’ ‘o spezziale!

‘E tramme chine… ‘E ccarruzzelle chiene…

Passano ‘a princepala e ‘o princepale,
che vanno ‘a messa e apparo apparo vanno.
Passa ‘o culleggio… Duie carabiniere…
‘Na serva cu’ ‘na guardia duganale,
ca s’alliscia ‘o mustacchio e ca passanno
se mmira ‘int’ ‘a vetrina d’ ‘o barbiere.

Gente che vene e va senza penziere,
sott’all’arbere ‘ncopp’ ‘o marciappiere…

(E ‘st’ arbere ‘e Furia c’ogne anno, ogne anno,
cchiù s’acalano ‘ncopp’ ‘o marciappiere,
ma cchiù verde e cchiù morbide se fanno…)

‘E tramme chine… ‘E ccarruzzelle chiene…

Cchiù giovene esce ‘accunto d’ ‘o barbiere…
Cchiù cresce ‘a folla ‘int’ a dd’ ‘o spezziale!
E comme adora ‘sta pasticciaria!

‘Na dummeneca passa e ‘n’ ata vene,
e tutte ‘o stesso e tutte tale e quale
pe’ me… che guardo ll’arbere ‘e Furia!
Chist’arbere ‘e Furia c’ogne anno, ogne anno,
cchiù s’abboccano ‘ncopp’ ‘o marciappiere,
cchiù verde e malinconeche se fanno!

‘O chiuppo

Oj chiappo, ‘o meglio ‘e tutt’ ‘a chiuppiata,
uocchio nun c’è ca nun te tene mente;
e d’ogne sciorta ‘e ggente
ch’è passata,
vocca nun c’è ca nun t’ha ditto niente.

‘A vecchia freddigliosa, ‘int’ ‘a vernata,
t’ha ditto: “Oj chiappo, ‘na fucata ardente!”
E ‘a nenna ca risente,
‘nnammurata:
“Quatto tavole ‘e lietto pe’ tetramente!”

‘Na speranza, ‘na lacrema, ‘na ggioia,
mmiscannose pe’ ll’aria,
saglie a te!
Core nun c’è ca nun t’ha ditto ‘a soia!

E i’ mo’, ca so’ passato zitto e muto
p’ ‘a strata sulitaria…
mar’ a mme!
Oj chiuppo, aggio penzato a ‘nu tavuto!

Malatella

Cu’ ‘stu cammese ‘e lanetta
russo e niro; cu’ ‘stu scialle
ca te scenne ‘a copp’ ‘e spalle;
cu’ ‘sta capa senza fa’…

Cu’ sta faccia lustra e scesa
ch’è cchiù ghianca d’ ‘a vammace,
malatè, tu mme piace…
… pe’ st’affanno e ‘stu tussà!

“Primmavera tocca e sana!”
Pure ‘o core t’ ‘o diceva…
Primmavera! E tiene ‘a freva…
tutt’ ‘e ssere… Comme va?

E c’ ‘a freva… avuote attuorno
ll’uocchie fute… A comme pare,
‘nmiezo a ll’ati ggente care,
quaccheduno vuò truvà…

Torna ‘ammore; ma chi aspiette
nun ‘nce vene… nun ce vene!
Ce stongh’io… te voglio bbene…

E l’ammore po’ turnà…

Canzuncine all’amico malato

‘A cumeta

- Amico, nemmeno Settembre
cchiù doce e cchiù frisco te sceta,
te smove d’ ‘a seggia e d’ ‘o lietto?
Nun vide ‘o guaglione ‘e rimpetto
        c’annaria ‘a cumeta?

Nu’ cchiù ‘na controra c’abbruscia,
ma ‘n’aria gentile e quieta,
‘na gioia d’ ‘o primmo frischetto…
Nun vide ‘o guaglione ‘e rimpetto
        c’annaria ‘a cometa?

- Sì, ‘o veco ‘o guaglione! E… guardanno

guardanno… me vene ‘o gulìo…
E straccio ‘o giurnale cu’ ‘e ddeta…
E… ‘o vvi’… m’aggio fatto pur’io
‘na bella cumeta.

A spia

- Amico, amico mio, tu parle e cante
‘nnanze ‘a funesta aperta, sulo tu.
E cunte chello che te vene a mente
all’aria fresca, a ‘o cielo bello, a ‘e ffronne.
E comme ca nisciuno te risponde,
tu dice ‘ncapo a tte: Nisciuno sente!
Ma mo’, venendo ccà, t’aggiu ‘ntis’io!
‘O ssaie ch’hê ditto? – “Addio!
Nun c’è speranza cchiù!”
E n’ommo, n’ommo, ca faceva ‘a spia,
ha ditto: Si è accussì, dimane more…
(Arrassusia!)
E l’ha juto dicenno a tutt’ ‘a gente
mmiezo ‘a via…
- Nun me ne ‘mporta niente
ca va dicenno mo’: Dimane more…
Passa dimane e ‘n’ ata vota sente
‘e cantà ‘st’auciello cantatore…

‘A viseta

- Amico, te si’ posto ‘mpucundria!?
Amico, te si’ mmiso ‘e malumore!
Nun te se vede cchiù pe’ mmiez’ ‘a via…
‘A casa che ce faie vintiquatt’ore?
- Che faie? ‘Na posta a’ Vergine Maria
e ‘nu credo a Giesù Nostro Signore.
E aspetto…
- Aspeitte?...
- aspetto, sissignore…
- E si è llecito? –
- ‘A morte!...
- Arrassusia!...
- Arrassusia?... comm’è?... Chella già vene!
Trase… s’assetta ‘e faccia… e se trattene…
Pe’ bia ca i’ dico stroppole e muttiette,
dice ch’è bello a ssentere… e me sente…
E ride… e ride; e tanto sbatte a ridere,
ca pare che cadessero cunfiette.
E tante e tanta vote – ‘a mana ‘e Dio! –
pecché a trattengo ‘n’ ora alleramente,
i’ scanzo ‘a morte a ‘nu nemico mio!

L’arbero ‘e pigna

- Amico, t’aggia da’ ‘nu dispiacere.
L’arbero ‘e pigna ‘e coppa San Martino
L’hanno tagliato aiere.

Aiere. ‘Int’ ‘a cuntrora.

E mo ‘sta ‘nterra: ancora
cu’ ll’ellera vicina.

Nun te l’aveva di’, ma t’ ‘aggio ditto
pecché, vicino, ce sta ancora scritto
c’ ‘o temperino…

- Basta! Ce n’aggio gusto! E si è accussì…
(Fenevo i’ sulo?...) sulo aggià murì!?...

‘A veglia

- Amico, ‘o ssaie ch’è ottobre? È giovedì,
fatte ‘na passiata p’ ‘a campagna.
Mo’ ce stongh’io; tiene chi t’accumpagna…
Iesce… Risciata… Nun t’appucundrì.
Guarda che sole! Autunno, è comme fosse
‘na primmavera. ‘E ffronne so’ lucente.
E ‘ncopp’ a chella loggia – tiene mente –
‘e ffronne verde se so’ fatte rosse.
Iesce… cammina… Va.
Mo’ nun se suda comme ‘o core ‘e ‘stà.
‘Nce steva ‘o ppoco ‘e viento e s’è calmato…
Iammo. ‘Nchiuso ccà dinto, amico mio,
te pierde ‘o meglio. E comme si’ ustinato…
Me faie sentì currivo…
Pare…
- ‘Nu muorto?
- No! Pare ‘nu vivo
ca fa veglia a ‘nu muorto…
- Ca songh’ io!

Canzoni

Maletiempo

Quanno ‘int’ ‘o mese ‘e maggio vene a chiòvere
e veco ‘o cielo cupo e ‘e strate ‘nfose,
penzo ca ll’acqua e ‘o ppoco ‘e viento ‘nfònneno
dint’ ‘e ciardine tutte quante ‘e rrose.

…………………………………………………

E penzo ca ‘sti llacreme
ca chiagne pure ‘o core
‘nfònneno chist’ammore
comme a ‘na rosa, oi né!

‘O ppassato

Comme?! ‘O ppassato?! Nun me preme niente
‘e chello ca se dice e ca se conta.
Che me ne ‘mporta a me ca dice ‘a gente:
- Chella… accussì… che saccio… abbada a te! … -

E si ‘o ppassato overo è malamente,
i’ d’ ‘o ppassato nun ne tengo cunto.
Chello che conta mo’, dincello ‘a gente,
è ca vuò bene sulamente a me.

Saccio ca mme vuò bene e te ne vante;
ca dice ‘o nomme mio c’ ‘o musso astringo,
si pienze e ride, si fatiche e cante…
Ca staie cu’ mmico, s’io mo’ sto cu’ te!

E si ‘o ppassato overo è malamente,
i’ d’ ‘o ppassato nun ne tengo cunto.
Chello che conta mo’, dincello ‘a gente,
è ca vuò bene sulamente a me.

Pure addò nun va ‘o sole ‘a rosa sponta,
pur ‘int’ ‘o vierno ‘n’aucelluzzo canta…
E ‘ammore tene ‘na durezza pronta
p’ ognuno c’ha… ‘ngannato comme a te!...

E si ‘o ppassato overo è malamente,
i’ d’ ‘o ppassato nun ne tengo cunto.
Chello che conta mo’, dincello ‘a gente,
è ca vuò bene sulamente a me.

Napule ‘e mò

E hanno tagliato ll’arbero
che ‘nce sapeva a nuie.
Si mo’ vaie ncopp’ ‘o Vommero,
te vene ‘appietto e ffuie!

Addò sta cchiù chell’èvera
cenèra ‘e mo’ fa l’anno?
Addò sta ‘o ssulitarrio,
si tanta case fanno?

Dint’ ‘a Villa nun può ghì…

Strata Tasso… addò staie cchiù?
Oie Pusilleco, Pusì!
Mo' fernisce pure tu!

Pe' 'sti campagne 'e Napule,
quanta serate doce,
senza 'sta luce elettrica,
senza sentì 'na voce!

Mo' 'e ggente ca s'affacciano
Ne danno 'e schiante 'e core…
E… quanno fanno scrupolo,
scrìveno all'assessore.

Dint' 'a Villa nun può ghì…
Strata Tasso… addò staie cchiù?
Oie Pusilleco, Pusì!
Mo' fernisce pure tu!

Vulerse bene

'O destino ca tu tiene
se po' di' ch'è comm' 'o mio,
quanto cchiù tu mme vuo' bene,
quanto cchiùte nne vogl'io,
tanto cchiù senza speranza
comm'io campo campe tu.

Vulerse bene,
senza maie speranza 'e niente!
Vulerse bene,
tanto bene, inutilmente!
Pecché nun vene,
quanto cchiù desiderata,
chella jurnata
c'avarria venì?

Ogne coppia 'nnammurata
chiagne e ride, aspetta e spera
ca vanessa 'na schiuppata,
'na schiuppata 'e primmavera.
Ma pe' nuie chesta staggione,
bella mia, nun po' venì!

Vulerse bene,
senza maie speranza 'e niente!
Vulerse bene,
tanto bene, inutilmente!
Pecché nun vene,
quanto cchiù desiderata,
chella jurnata
c'avarria venì?

E ce porta a mano a mano
Stu destino accussì forte,
cuoncio cuoncio, chianu chiano,
fino a quanno arriva ‘a morte,
pe’ ce di’: - Songo venuta
pe’ nun farve cchiù suffrì! –

Vulerse bene,
senza maie speranza ‘e niente!
Vulerse bene,
tanto bene, inutilmente!
Pecché nun vene,
quanto cchiù desiderata,
chella jurnata
c’avarria venì?

Quanno s’è vuluto bene

L’aggiu mannato a di’ pe’ ‘na cumpagna:
- Dicite ca turnasse ‘a parta mia…
cu’ ‘sti ghiurnate è bello a ghi’ ‘ncampagna…
turnà p’ ‘a stessa via…

Ma chi tene ‘nu core ‘ndifferente
e se scorda d’ ‘o primmo ‘nnammurato,
niente, ‘sti ccose lloco nun ‘e ssente,
né pò capì ‘o ppassato.

E m’ha mannato a di’ pe’ ‘sta cumpagna
ca i’ songo malinconico e scucciante;
c’ammore è bello ‘nfino a che se cagna,
ca ll’uòmmene so’ ttante.

Tante so’ pure ‘e femmene! Sta bene.
Ma i’ d’una solamente songo stato!
Essa, ca ‘sti principie nun ‘e ttene,
nun po’ capì ‘o ppassato!

Passato! Quanno s’è vuluto bene,
‘na strata, ‘na canzone, ‘nu mutivo,
te sceta ‘a gioventù, t’appiccia ‘e vvene,
tuorne, antrasatto, vivo!

Ma chi, comme a chi cagna ogne mumento,
chello che dice a uno ‘o ddice a ‘n’ato,
e tene ‘ammore pe’ divertimento,
nun po’ capì ‘o ppassato!

Barcarola napulitana

Vogl’ i’ ‘na vota pur’io
dint’a ‘na varca p’ ‘o mare,
quanno ‘a tempesta me pare
ca dint’ ‘e nuvole sta;
quanno nun luce ‘na stella
pe’ mmiez’ all’oscurità.

Nun tremmà, bella,
pecchè
No, i’ nun te dico:
“Viene cu’ mico!”.
Sulo vogli’ i’ p’ ‘o mare,
sulo, p’ ‘o mare ‘e Napule:
fedele cchiù d’ ‘e ffemmene,
sincero assaie cchiù ‘e te!

Si se scatena ‘a tempesta
Quanno sto a mmare vucanno,
i’ rido sulo, penzanno
ca ‘sta tempesta nun è,
no, nun è maie comme a chella
ch’io tengo ‘ncore pe’ te!

Nun tremmà, bella,
pecchè
No, i’ nun te dico:
“Viene cu’ mico!”.
Sulo vogli’ i’ p’ ‘o mare,
sulo, p’ ‘o mare ‘e Napule:
fedele cchiù d’ ‘e ffemmene,
sincero assaie cchiù ‘e te!

E se po’ dà c’antrasatto,
passano nuvole e viento,
e ‘a luna bella e d’argiento
d’argiento ‘o mare me fa…
Ca ‘sta tempesta… no chella
d’ ‘o core mio po’ passà!

Nun tremmà, bella,
pecchè
No, i’ nun te dico:
“Viene cu’ mico!”.
Sulo vogli’ i’ p’ ‘o mare,
sulo, p’ ‘o mare ‘e Napule:
fedele cchiù d’ ‘e ffemmene,
sincero assaie cchiù ‘e te!

CANZONI **SPARSE**

Varca «Carmela»

Varca «Carmela»
sciulianno a mare,
mettette vela
quatt'anne fa.

E 'o marenaro
p' 'o mare amaro
restato n'anno,
turnaie cantanno:

«Marenà...
Carmela aspetta
nun suspirà!...
Turnato ccà,
lass' 'a varchetta,
curre a spusà...»

Varca «Carmela»
tutt'addubbata
mettette vela
mmiez'all'«urrà»!

E 'o marenaro
p' 'o mare amaro
purtava 'a sposa
bella e cianciosa...

«Marenà...
mo sì cuntento!...
Carmela aunnà
chiù te farrà...
Mo mpoppa viento
chiù 'a varca va!»

Varca «Carmela»
mo... sta all'asciutto!...
E dint' 'a vela
n'ombra ce sta...

Vestuta, 'a sposa
nun arreposa!
'Nmiez' 'a varchetta...
Aspetta... e aspetta!

«Marenà...
tocca mo terra!»
Siente 'e cantà!...
Ma che piatà!...
Si è muorto 'nguerra,
nun 'o chiammà!

‘E figliole

Ma 'o Sinneco che fa? Nun 'o capisco.
Fa cammenà p' 'a strata a sti figliole.
Si coce 'o sole, te ne vai p' 'o frisco,
si chiove arape 'o mbrello e t'arrepare;
ma sti figliole ca sò centenare
tu comme 'e può scanzà?

Guarda a chella, benedico!
Tiene mente a chesti tre!
E si avuote pe' 'nu vico
'n'ata vene 'e faccia a te!

Squigliano comme 'e sciure
a primmavera e tu
fenesce ca te nzure
senza pensarce cchiù.

Tu tiene 'o core afflitto e amariggiato,
ma si nun vuò guardà l'uocchie t' 'o fanno,
e già guardanno, te sì 'nnamurato,
addò ca n'ora primma avive ditto:
Femmene, niente e fosse maleditto!
Ma comme 'e può scanzà?

Guarda a chella, benedico!
Tiene mente a chesti tre!
E si avuote pe' 'nu vico
'n'ata vene 'e faccia a te!

Squigliano comme 'e sciure
a primmavera e tu
fenesce ca te nzure
senza pensarce cchiù.

T'avota 'a capo, triemme p' 'o pesone...
Pienze: ce vonno 'e carte 'e mille lire.
Ma l'uocchie nire, vonno avè ragione,
perciano 'o core e diceno: e va bene,
mmoccate, a chello ca ne vene vene!
E comme 'e può scanzà?

Guarda a chella, benedico!
Tiene mente a chesti tre!
E si avuote pe' 'nu vico
'n'ata vene 'e faccia a te!

Squigliano comme 'e sciure
a primmavera e tu
fenesce ca te nzure
senza pensarce cchiù.

L’ammore ca dich’i

Si' tanto bella e tanto si' cianciosa
ca mm' 'e appicciato 'mpietto 'o ffuoco ardiente
te scrivarria 'na lettera amirosa,
addò dicesse proprio accussì:

Si vuò sapé ched'è
l'ammore ca dich'i'
quanne te prego: Statte statte, tu te hè ‘a sta.
E ddoce comm'a cche
si vase addò dich' i',
ma sotto a tte m'hé 'a fa azzeccà, azzeccà.

Si' bella quanne chiagne e quanne rire,
si parle, tu annammure chi te sente,
nun n'aggio visto mai cchiù gruosse e nire
'e st'uocchie ca vasato aggio sul' i'.

Ma si tu vuò sapé,
l'ammore ca dich'i'
quanno te prego: Statte, statte... tu te hè ‘a sta.
E ddoce comm'a cche,
si vase addò dich' i',
ma sotto a tte m'hé 'a fa azzeccà, azzeccà.

Tu si' 'na piantulella 'e primmavera,
e si' fiurita quase dint'a niente,
te fece mamma toia cu 'a bona cera,
guardaie 'na stella, e tu 'na stella si'.

Ma si vuò fa cu mine
l'ammore ca dich'i'
quanno te prego: Statte statte... tu te hè ‘a sta.
E ddoce comm'a cche
si vase addò dich' i',
ma sotto a tte m'hé 'a fa azzecca, azzeccà, azzeccà.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Rocco Galdieri

Le poesie in dialetto

- *Poesie*, Casella, Napoli 1914.
- *Nuove Poesie,* Casella, Napoli 1919.
- *Mamme napulitane*, Anazzo, Napoli, 1919.
- *'Nu pate scetato e 'nu figlio addurmuto. Un prologo in versi per il Pulcinella*, Anazzo, Napoli, 1919.
- *'E lluce luce. Poesie*, Tirrena, Napoli, 1929.
- *Le poesie,* Bideri, Napoli, 1953.
- *Le poesie. Parte prima* (con *Prefazione* di M. VINCIGUERRA), Bideri, Napoli, 1966.
- *Liriche e Canzoni. Parte seconda* (con *Una nota introduttiva* di S. DI MASSA), Bideri, Napoli, 1966.

Le poesie in lingua

- *XXIX settembre. A mio padre,* Ed. propria, Napoli 1893.
- *Per Roberto Gaiano, garibaldino,* Ed. propria, Napoli 1894.
- *Penta. Sonetti*, S. Lospi, Firenze, 1897.
- *Io e Maria. Idillii*, Ed. propria, Napoli, 1902.

Principali opere teatrali in dialetto

- *‘O semmenario,* E. Napoletano, Napoli 1893.
- *‘O nievo,* Off. Tip. Sociale, Napoli, 1898.
- *Quanno ‘o core parla. 1 atto,* Anazzo, Napoli, 1919.
- *Chi ha visto ‘a guerra. 1 atto,* Anazzo, Napoli 1919.
- *Zia carnale. 1 atto*, Amena, 1922.
- *‘O sciopero d’ ‘e pezziente. ‘O palazzo d’ ‘a cummedità*, Amena, Napoli 1922.
- *‘E ccose ‘e Dio. 3 atti*, Guida, Napoli 1931.
- *L’aniello a ffede. 3 atti*, Guida, Napoli 1931.

Principali opere teatrali e riviste in lingua

- *Visi e maschere: satira dei tempi in un prologo. Tre parti e un prologo,* s.n., s.l., 1900 circa.
- *Mèrula. 3 atti*, Melfi e Jole, Napoli, 1906.
- *La coccarda. 2 atti*, E. Zerbini, Milano, 1908.
- *L’ommo che vola!: grande commedia-rivista fantastico-musicale del 1908 in un prologo, 3 atti e 11 quadri,* Ruggiani, Napoli, 1909 (scritta con EDUARDO SCARPETTA).
- *Capriccio di miliardario. Operetta in 3 atti*, Bideri, Napoli, 1910.
- *Parodia de «La pisanella»*, Ruggiano, Napoli, 1913.
- *Babilonia. Rivista satirica dell’attualità in un prologo e 3 atti,* Gangiano, Napoli, 1913.
- *La commedia napoletana. Prologo,* Amena, 1922, Napoli.

Altri scritti

- *Il giornale e la vita moderna. Prolusione al Corso Libero di Conferenze su La Storia del Giornalismo, tenuta nella r. Università di Napoli l’11 gennaio 1900,* C. Taranto, Napoli, 1899.
- *Contributo a La storia dell’arte (i simboli nella scultura e nell’architettura),* Elzeviriana, Napoli, 1899.
- *La donna che vola. Conferenza umoristica,* Ruggiano, Napoli, 1909.

Interventi critici su Rocco Galdieri

- L. BOVIO, *Rocco Galdieri*, in ID., *I miei napoletani*, CLET, Napoli 1935
- F. FORTINI, *Rocco Galdieri*, «Avanti!», 20 marzo 1953.
- E. JENCO, *Rocco Galdieri*, «La diana», n. 6, giugno 1916.
- E. MALATO, *Rocco Galdieri*, in AA.VV., *La poesia dialettale napoletana. Testi e note* (a cura di E. MALATO, prefazione di G. DORIA), E.S.I., Napoli, 1959.
- R. MINERVINI, *Un galletto di rubini*, in ID., *Napoletani di Napoli*, Morano, Napoli 1958.
- E. PALMIERI, *La poesia di Rocco Galdieri*, «La diana», n. 3, 1915.
- V. PALIOTTI, *La doppia vita di Rocco Galdieri*, in ID., *La canzone napoletana ieri e oggi*, Ricordi, Milano, 1958.
- P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI; con *Prefazione* di G. TESIO), Einaudi, Torino, 1995, [Guanda, Milano 1952].
- A. TILGHER, *Rocco Galdieri*, in ID., *Ricognizioni*, Bardi, Roma, 1944.
- ID., *Rocco Galdieri*, in ID., *Ottocento napoletano e oltre* [a cura di M. VINCIGUERRA], Montanino, Napoli, 1959.
- M. VINCIGUERRA, *Pensieri su Rocco Galdieri*, Failli, Roma, 1953.
- V. VIVIANI, *Rocco Galdieri*, in ID., *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli, 1969.

Dialetto napoletano: saggi, interventi, antologie, opere

- AA.VV., *La poesia dialettale napoletana. Testi e note* (a cura di E. MALATO, prefazione di G. DORIA), E.S.I., Napoli, 1959.
- AA.VV., *Letteratura dialettale napoletana. Storia e testi*, (a cura di F. D'ASCOLI), II vol., Gallina, Napoli, 1996.
- A.A.V.V., *Il pane e la rosa. Antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, (a cura di A. SERRAO), Confine, Roma, 2005.

- A. CONSIGLIO, *Introduzione*, in A.A.V.V., *Antologia dei poeti napoletani* (a cura di A. CONSIGLIO), Mondadori, Milano, 1973.
- A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, Arturo Berisio, Napoli, 1967 [Giannini, Napoli, 1918].
- B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III vol., Laterza, Bari, 1973.
- E. DE FILIPPO, *Le poesie di Eduardo*, Einaudi, Torino, 2004 [1975].
- C. DE MATTEIS, *La metrica dell'ultimo Di Giacomo*, in A.A.V.V., *La lingua e il sogno. Scrittori in dialetto nell'Italia del primo Novecento* (Atti del convegno a cura di V. MORETTI), Bulzoni, Roma, 1992.
- S. DI GIACOMO, *Poesie e prose*, (a cura di L. ORSINI; *Prefazione* di E. CROCE) Mondadori, Milano, 1977.
- S. DI MASSA, *La canzone napoletana (e i suoi rapporti col canto popolare)*, Rispoli, Napoli, 1939.
- R. GIGLIO, *Tristitia e Laetitia nel volto di una città: Napoli*, in A.A.V.V., *La lingua e il sogno. Scrittori in dialetto nell'Italia del primo Novecento* (Atti del convegno a cura di V. MORETTI), Bulzoni, Roma, 1992.
- E. MALATO, *F. Galiani dialettologo e storico del dialetto napoletano*, in A.A.V.V., Atti del Convegno italo-francese su *Ferdinando Galiani* (Roma, 25-27 maggio 1972), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975.
- ID., *La letteratura dialettale campana*, in A.A.V.V., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana* (a cura di A. STUSSI), Salerno Editrice, Roma, 1995.
- A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1987.
- S. PALOMBA, *La canzone napoletana dal Novecento ad oggi*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2001.
- ID., *La poesia napoletana dal Novecento ad oggi*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2003.
- U. PISCOPO, *Salvatore Di Giacomo. Dialetto, impressionismo, antiscientismo*, Cassitto, Napoli, 1984.
- F. RUSSO, *Poesie e canzoni*, Marotta, Napoli, 1991.

Letteratura dialettale: saggi, interventi, antologie

- AA.VV., *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, (a cura di G. TESIO e M. CHIESA), Paravia, Torino 1978.
- AA.VV., *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, (a cura di G. TESIO e M. CHIESA), Mondadori, Milano, 1984.
- F. BREVINI, *Le parole perdute. Dialetti e poesie nel nostro secolo*, Einaudi, Torino, 1990.
- ID., *La svolta dialettale novecentesca*, in A.A.V.V., *La lingua e il sogno. Scrittori in dialetto nell'Italia del primo Novecento* (Atti del convegno a cura di V. MORETTI), Bulzoni, Roma, 1992.
- ID., *L'altra letteratura*, in AA.VV., *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 tomi (a cura di F. BREVINI), Mondadori, Milano 1999.
- ID., *Dialetti e poesia nel Novecento*, in AA.VV., *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 tomi (a cura di F. BREVINI), Mondadori, Milano 1999.
- B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa. La sua origine nel Seicento e il suo profilo storico*, in ID., *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Laterza, Bari 1927.
- ID., *Scrittori in dialetto*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III vol., Laterza, Bari, 1973.
- N. DE BLASI, *Le letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana. Tra L'Otto e il Novecento* [a cura di E. MALATO], vol. VIII, Salerno Editrice, Roma, 1996.
- E. GIACHERY, *Carnevali e dialetti: quasi un prologo*, in ID., *Dialetti in Parnaso*, Giardini editori e stampatori, Pisa, 1992.
- P.P. PASOLINI, *Introduzione* a A.A.V.V., *La poesia dialettale del Novecento* (a cura di M. DELL'ARCO e P.P. PASOLINI; con *Prefazione* di G. TESIO), Einaudi, Torino, 1995 [Guanda, Milano, 1952].
- F. PIGA, *La poesia dialettale del Novecento*, Piccin Nuova Libraria, Padova, 1991.
- F. SABATINI, *Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell'«epistola napoletana» del Boccaccio)*, in A.A.V.V., *Italia linguistica: idee, storia, strutture* (a cura di F. ALBANO LEONI, D. GAMBARARA, F. LO PIPARO, R. SIMONE), Bologna, Il Mulino, 1983.
- A. STUSSI, *Introduzione*, in A.A.V.V., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana* [a cura di A. STUSSI], Salerno Editrice, Roma, 1995.
- A. TOSTI, *Poeti dialettali dei nostri tempi*, Carabba, Lanciano, 1925.

Altri scritti citati e consultati

- G. AGAMBEN, *Elogio della profanazione*, in ID., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005.
- M. COSTA, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologie*, Castelvecchi, Roma, 1999.
- S. DELLI PAOLI**,** *Scrittori italiani raccontano il Sol Levante. Il conterraneo Jenco tra i divulgatori della poesia giapponese*, «Corriere del Mezzogiorno», 18-4-2001.
- J.P. DI GANGI, *Il genio della necessità. Una storia della cucina napoletana*, «Porthos», n. 28, 2007.
- A. DOLFI, *Zanzotto e l'inconscio della lingua*, in EAD., *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma, 1986.
- N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957; *Anatomia della critica*, [trad. di P. ROSA-CLOT e S. STRATTA] Einaudi, Torino, 2000.
- G. GENETTE, *Soglie: i dintorni di un testo*, [trad. C. M. CEDERNA], Einaudi, Torino, 1989 [*Seuils*, Paris, Seuil, 1987].
- F.C. GRECO, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'800*, Pironti, Napoli, 1995.
- H. HEINE, *Idee*, [trad. di M. e E. LINDER], Garzanti, Milano, 2000 [1984].
- G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, (a cura di M. A. RIGONI, con un saggio di C. GALIMBERTI), Mondadori, Milano, 1987.
- G. MACCHIA, *Il ritorno del duca*, in F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Massime*, Bur, Milano 1994 [1978].
- M. MC LUHAN - Q. FIORE, *Il medium è il messaggio*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- M. MC LUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano, 2002.
- P.V. MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987.
- ID., *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991.
- M. NIOLA, *Totem e ragù. Divagazioni napoletane*, Pironti, Napoli, 2003.
- V. PALIOTTI, *Salone Margherita. Una storia Napoletana. Il primo café-chantant d'Italia; dalla follia della belle epoque all'avanspettacolo e oltre…*, Altrastampa, Napoli 2001.

- P. P. PASOLINI, *La lingua della poesia*, in ID., *Passione e Ideologia*, Einaudi, Torino 1985 [1969].
- ID., *Pascoli*, in ID., *Passione e ideologia*, Einaudi, Torino 1985 [1969].
- ID., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.
- F. RUSSO, *La camorra: origini, usi, costumi e riti dell'annorata soggietà*, Bideri, Napoli, 1907.
- A. SACCONE, *Ungaretti e «La Diana»*, in AA.VV., *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*. Atti del Convegno di Napoli 28 novembre – 1 dicembre 2001, Napoli, Liguori, 2003.
- G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (a cura di Leone Piccioni), Mondadori, Milano, 2001 [1969].

Periodici

- «6 e 22», Napoli, 1913-1923.
- «Antologia della Diana» [a cura di G. MARONE], Macchiaroli, Napoli, 1995 [Morano, Napoli, 1918].
- «La canzonetta», Napoli, 1914-1923.
- «La diana», 1915-17 [saggio introduttivo e apparati a cura di N. D'ANTUONO], Avagliano, Cava de' Tirreni, 1990.
- «Don Marzio», Napoli, 1918-1922.
- «Ma chi è?», Napoli, 1908-1910.
- «Monsignor Perrelli», Napoli, 1900-1909; 1911-1921.
- «Piedigrotta Cangiullo», Napoli, 1906.
- «Pierrot», Napoli, 1905.
- «Il Pungolo», Napoli, 1900-1911.
- «La Tavola Rotonda», Napoli, 1898-1901.

INDICE